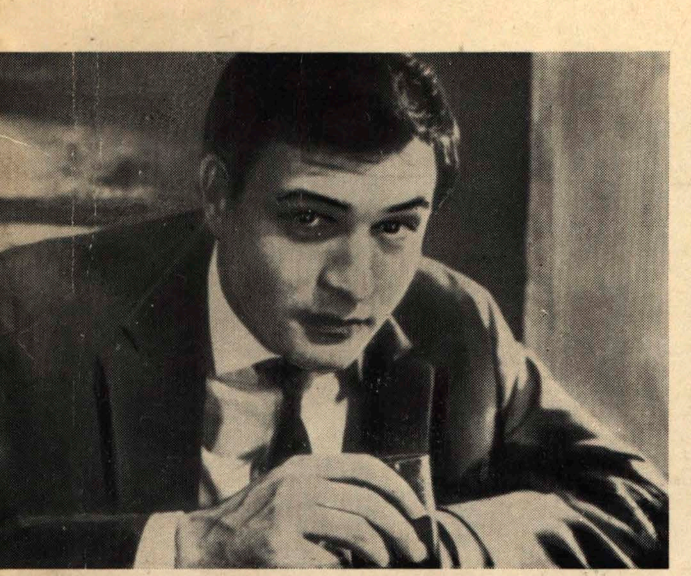
ИСКУССТВО КИНО



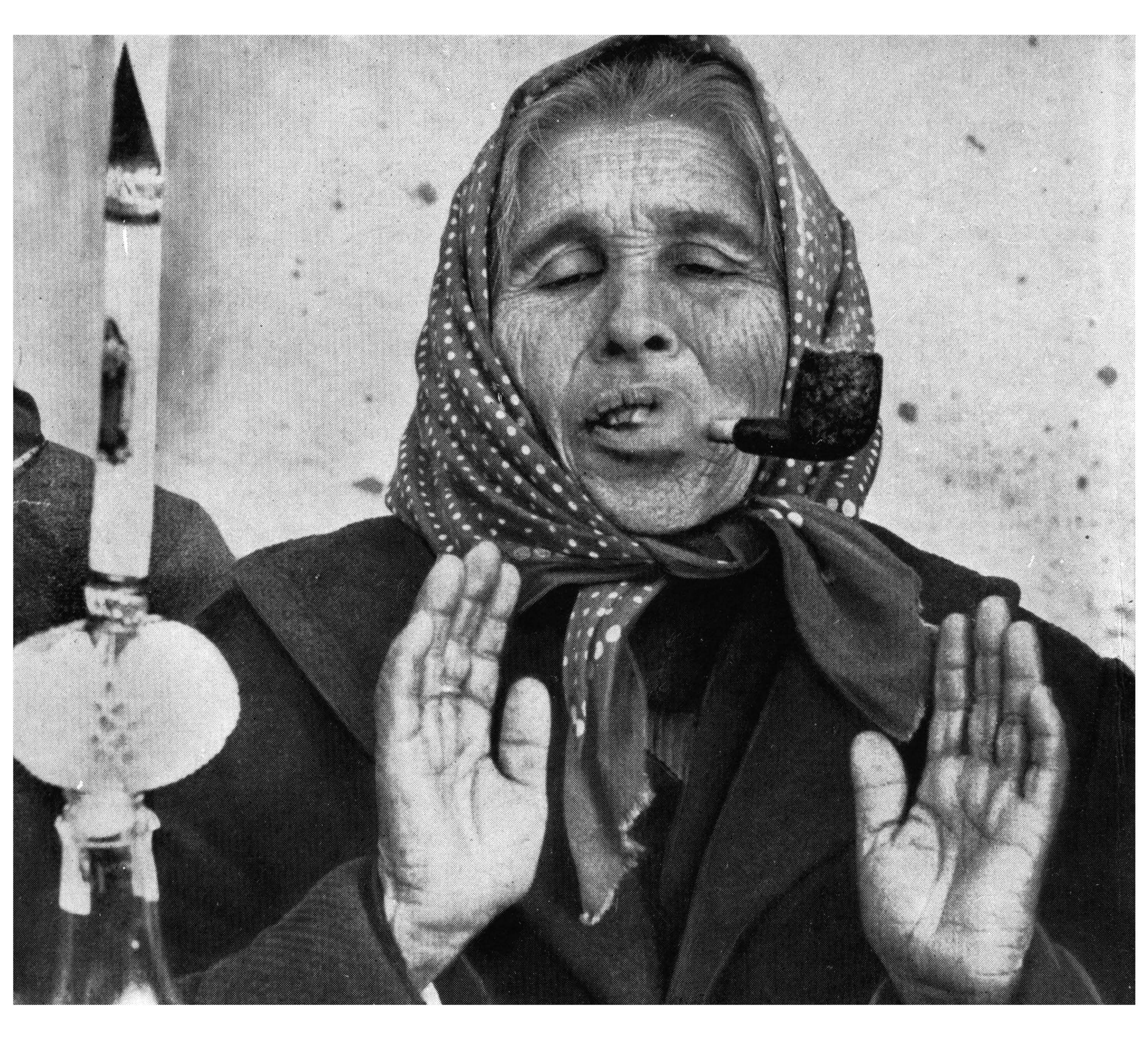
7
1967











На Каннском фестивале нынешнего года фильм югославского режиссера Александра Петровича «Я ДАЖЕ ВИДЕЛ СЧАСТЛИВЫХ ЦЫГАН» («Собиратели перьев») был удостоен второй по значению премии — Специального приза жюри.

СОДЕРЖАНИЕ

На первой странице обложки кадры из фильма «Журналист». Сценарий и постановка Сергея Герасимова. Оператор В. Рапопорт. Производство Центральной студии детских и юношеских фильмов имени М. Горького.
В ролях: Ю. Васильев — Юрий Алябьев, Г. Польских — Шура Окаемова, Ани Жирардо — актриса Жирардо, С. Никоненко — Саша Реутов.



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ
ЖУРНАЛ

ОРГАН КОМИТЕТА
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
ПРИ СОВЕТЕ МИНИСТРОВ СССР
И
СОЮЗА
КИНЕМАТОГРАФИСТОВ СССР

Журнал основан в 1931 году

7
1967

Социалистический реализм сегодня

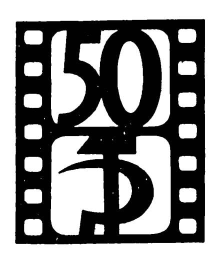
Съезд — это не только праздник, это наш рабочий парламент, на котором мы должны подытожить все сделанное, наметить дальнейшие пути нашего творчества, сказал с трибуны IV съезда писателей, происходившего в мае 1967 года в Большом Кремлевском дворце, белорусский поэт Максим Танк.

И действительно, съезд, на который собрались более пятисот делегатов, представлявших шесть с половиной тысяч членов Союза писателей СССР, награжденного в те дни орденом Ленина, подвел серьезные итоги полувекового пути советской литературы.

Разнообразные, сложнейшие проблемы развития первого в мире социалистического искусства были подняты в докладах Г. Маркова «Современность и проблемы прозы», М. Дудина «Слово о советской поэзии», А. Салынского «Современное развитие традиций советской драматургии», С. Михалкова «Высокое назначение советской детской литературы», Л. Новиченко «Творческий опыт критики» и в прениях. Главной и определяющей для каждого из выступавших оказалась проблема социалистического реализма — метода нашей литературы и искусства.

В Программе КПСС говорится: «В искусстве социалистического реализма, основанном на принципах народности и партийности, смелое новаторство в художественном изображении жизни сочетается с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры».

Творческий опыт советской литературы убедительно подтвердил жизненную силу и эстетическую плодотворность ленинских идей о партийности и народности искусства, ставших краеугольным камнем эстетики социалистического реализма. Возникновение метода социалистического реализма, новаторски развивающего лучшие принципы и традиции реалистического искусства прошлого, было обусловлено глубочайшими общественными процессами, которые привнесла Великая Октябрьская социалистическая революция. Принципы нового метода проявились отнюдь не во внешних и частных признаках, а в его глубинной природе: они в том чувстве жизненной перспективы, в чувстве будущего, которое дается художнику пониманием революционного развития действительности, и в мужественном (именно мужественном, а не бодрячески утешительном) оптимизме



нашего искусства. Они и в пафосе труда, направленного на переустройство общества. Они и в новом мироощущении личности, растущей вместе с коллективом, с народом.

Понятие социалистического реализма, сформулированное коллективной писательской и теоретической мыслью в начале 30-х годов, обобщило реальный опыт советской литературы и искусства и вместе с тем стало эстетической программой их дальнейшего развития. Менее всего, однако, оно может восприниматься как некая умозрительная мера, извне накладываемая на художественный процесс.

«Важно помнить,— подчеркивалось на съезде,— что эстетические принципы советской литературы, выраженные в понятии ее метода, вырабатывались в живых художественных открытиях, складывались в беспрерывных поисках и теоретических спорах».

Да, напомнить об этом опыте истории особенно важно, потому что и в «последнее десятилетие можно было встретиться как с попытками негласно «пересмотреть» принципы социалистического реализма, лишить их реального содержания и ясной идейно-эстетической определенности, так и с разными упрощениями, самодовольной узостью и художественной нетребовательностью, которая обычно оправдывается ложно истолкованными «высшими» соображениями».

Сегодня социалистический реализм обогащается и утверждается каждым высокоталантливым произведением советской литературы, кинематографии и всех других искусств, в котором глубинное постижение действительности служит целям коммунистического жизнестроения.

Велика ответственность теоретиков, критиков в идеологической борьбе за утверждение нашего творческого метода. А на съезде подчеркивалось — и справедливо!— что теоретическая разработка проблем социалистического реализма долгое время не двигалась вперед, что только лишь в последнее время оживился «научный фронт эстетики, появились содержательные исследования, подводящие к более глубокому пониманию категорий метода и стиля»... А какое это широкое поле для раздумий, поисков художников, критиков, исследователей!

На съезде, к примеру, была высказана мысль о том, что в наше время само содержание понятия социалистический реализм стало более широким и многогранным, что художественное развитие последнего периода внесло немало нового в понимание эстетической программы социалистического реализма. «И хотя еще не так давно в критических спорах высказывались мнения, что современный реализм приемлет лишь изображение жизни в формах самой жизни или что упаси нас бог двигаться дальше поэтики гоголевской «Шинели», но высказывания эти не имели успеха, и ясно почему: многообразие художественных форм, если они оправданы реализмом мысли, так же как и обогащение стилистической палитры нашего искусства многими новыми средствами и приемами,— объективная потребность времени. Иное дело, что так называемые «современные формы» не должны быть данью моде, прикрывающей бедность реального содержания, и что имеется вполне определенная грань, которая отделяет их от бессознательного или сознательного подражания поэтике разных модернистских школок, от враждебного нашему искусству формализма».

Эти и многие другие мысли о методе социалистического реализма, прозвучавшие с трибуны IV съезда писателей, имеют отношение не только к литераторам, а и к каждому деятелю советского искусства. Точно так же, как к каждому художнику нашей страны было обращено приветствие ЦК КПСС IV съезду писателей СССР:

«Высоко призвание писателя в социалистическом обществе. Быть литератором Страны Советов — это значит всегда и во всем оставаться стойким бойцом партии, раскрывать героику коммунистического созидания, вести непримиримую борьбу против любых проявлений буржуазной идеологии.

Быть литератором Страны Советов — это значит чутко ощущать пульс времени, идти с народом в бой и на стройку, жить его делами и заботами, отдавать ему весь свой талант и мастерство, весь жар своего сердца».

Советские кинематографисты от души поздравляют товарищей писателей с их большим праздником и считают, что творческая программа, намеченная съездом, одинаково близка всем художникам страны, уже полвека строящей коммунизм.

ГОД ЗА ГОДОМ

1917 1967

«СССР — ОДНА ИЗ СТРАН, КИНЕМАТОГРАФИЯ КОТОРЫХ ТОЧНО ОТОБРАЖАЕТ ВЕЛИКИЕ ДРАМЫ СОВРЕМЕННОСТИ И ЯВЛЯЕТСЯ ДРАГОЦЕННЫМ СВИДЕТЕЛЕМ ДЛЯ ИСТОРИИ. ВОЙНА И ПАРТИЗАНСКОЕ ДВИЖЕНИЕ, НАЛОЖИВШИЕ СИЛЬНЫЙ ОТПЕЧАТОК НА СОВЕТСКИЕ ФИЛЬМЫ, ВДОХНОВИЛИ ТАКЖЕ ЛУЧШИЕ КАРТИНЫ ДРУГИХ СТРАН».

Газета «Патриот дю Сюдвет»
Франция, 1946 год

1941

«НЕТ ТАКОГО УЧАСТКА ФРОНТА, ГДЕ БЫ НЕ НАХОДИЛСЯ СЕГОДНЯ ЧЕЛОВЕК С КИНОАППАРАТОМ. ЕЖЕДНЕВНО НА САМОЛЕТАХ, ПОЕЗДАХ И ЗАПЫЛЕННЫХ ФРОНТОВЫХ МАШИНАХ СТЕКАЮТСЯ В МОСКВУ КОРОБКИ СО СНЯТОЙ ПЛЕНКОЙ... ПРОЙДУТ ТЯЖЕЛЫЕ ВРЕМЕНА ВОЙНЫ. ВРАГ БУДЕТ УНИЧТОЖЕН. ТОГДА ИЗВЛЕКУТ ИЗ СТАЛЬНЫХ НЕСГОРАЕМЫХ СЕЙФОВ РУЛОНЫ КИНОПЛЕНКИ, СОТНИ КИЛОМЕТРОВ ЛЕНТЫ — БЕСЦЕННОЙ ЛЕТОПИСИ ВЕЛИКИХ НАШИХ ДНЕЙ, КОТОРУЮ МЫ СЕЙЧАС НАЗЫВАЕМ ПРОСТЫМ СЛОВОМ — КИНОХРОНИКА. И ПРИТИХНЕТ ПОГРУЖЕННЫЙ В ТЕМНОТУ ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЗАЛ, ГДЕ БУДУТ НАШИ ДЕТИ».

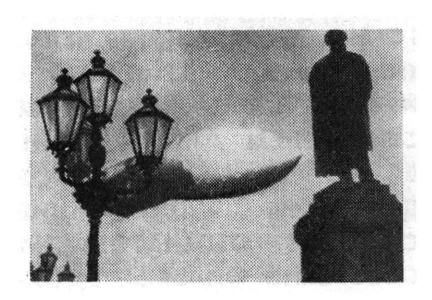
Р. Кармен



В атаку! Кадр из «Союзкиножурнала»



Народное ополчение.
«На защиту родной Москвы». Спецвыпуск Центральной студии кинохроники



«Наша Москва». Центральная студия кинохроники. Режиссер М. Слуцкий. Главный оператор И. Беляков. Операторы: И. Вейнерович, М. Глидер, О. Рейзман, В. Соловьев.



«24-й Октябрь». Центральная студия кинохроники. Выступление И. В. Сталина на торжественном заседании Московского Совета 6.XI 1941 года.



Продолжение. Начало см. № 1—6

«ПРИШЛО ГРОЗНОЕ ВРЕМЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ. С ПЕРВЫХ ЕЕ ДНЕЙ Я ВЗЯЛСЯ ЗА РУКОВОДСТВО ПО ВЫПУСКУ «КИНОСБОРНИКОВ» И СНЯЛ ДЛЯ НИХ В МОСКВЕ МАЛЕНЬКУЮ КАРТИНУ «ПИР В ЖИРМУНКЕ» ПО ПРЕКРАСНОМУ СЦЕНАРИЮ Л. ЛЕОНОВА. Я СЧИТАЮ ЕЕ ДЛЯ СЕБЯ БОЛЬШОЙ УДАЧЕЙ, НЕСМОТРЯ НА ЕЕ ЭСКИЗНОСТЬ И НЕБОЛЬШИЕ РАЗМЕРЫ».

В. Пудовкин, «Как я стал режиссером». «Избранные статьи», 1955 г.



Максим — Б. Чирков
«Боевой киносборник» № 1 («Победа за нами»)
«Встреча с Максимом», «Ленфильм». Авторы сценария Г. Козинцев, Л. Трауберг, режиссер С. Герасимов, оператор В. Яковлев



Фельдфебель — А. Румнев, бабка Прасковья — А. Зуева
«Боевой киносборник» № 6
«Пир в Жирмунке». «Мосфильм». Авторы сценария Л. Леонов, Н. Шпиковский, режиссеры В. Пудовкин, М. Доллер, операторы Т. Лобова, А. Головня, художники Б. Дубровский-Эшке, Г. Луцкий; композитор Н. Крюков; звукооператор Н. Тимарцев

ЗА ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ БЫЛО ВЫПУЩЕНО НА ЭКРАН 12 «БОЕВЫХ КИНОСБОРНИКОВ», В СОЗДАНИИ КОТОРЫХ ПРИНИМАЛИ УЧАСТИЕ КРУПНЕЙШИЕ КИНЕМАТОГРАФИСТЫ СТРАНЫ.

«Фронтовые подруги». «Ленфильм». Авторы сценария С. Михалков, М. Розенберг; режиссер В. Эйсымонт; оператор В. Рапопорт; художник Ф. Бернштам; композитор В. Шебалин; звукооператор А. Островский. Фильм удостоен Государственной премии II степени



«БЛАГОДАРНУЮ ЗАДАЧУ ПОСТАВИЛИ ПЕРЕД СОБОЙ АВТОРЫ ФИЛЬМА «ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ»... ОНИ ЗАДАЛИСЬ ЦЕЛЬЮ ПОКАЗАТЬ НА ЭКРАНЕ ХРАБРЫХ СОВЕТСКИХ ДЕВУШЕК, ОТПРАВИВШИХСЯ НА ВОЙНУ УХАЖИВАТЬ ЗА РАНЕНЫМИ. МОЖНО С УВЕРЕННОСТЬЮ СКАЗАТЬ, ЧТО ТЫСЯЧИ СОВЕТСКИХ ДЕВУШЕК, ПОСМОТРЕВ ФИЛЬМ «ФРОНТОВЫЕ ПОДРУГИ», ЗАХОТЯТ СЛЕДОВАТЬ БЛАГОРОДНОМУ ПРИМЕРУ ОТВАЖНЫХ ДРУЖИННИЦ».

Л. Ходорков, военврач I ранга, «Фронтовые подруги», «Комсомольская правда», 8 мая 1941 года

1942

«Разгром немецких войск под Москвой». Центральная студия кинохроники. Авторы-режиссеры Л. Варламов, И. Копалин. Автор текста П. Павленко. Операторы И. Беляков, Г. Бобров, Т. Бунимович, П. Касаткин, Р. Кармен, А. Крылов, А. Лебедев, Б. Макасеев, Б. Небылицкий, В. Штатланд, С. Шор, А. Щекутьев, А. Эльберт, М. Сухова, В. Соловьев, М. Шнейдеров, И. Сокольников. Композитор Б. Мокроусов



«Ленинград в борьбе». Ленинградская студия кинохроники. Режиссеры Р. Кармен, Н. Комаревцев, В. Соловьев, Е. Учитель. Главные операторы А. Богоров, Е. Учитель, С. Фомин. Операторы Н. Голод, Б. Дементьев, Л. Изаксон, О. Иванов, Э. Лейбович, В. Максимович, Ф. Овсянников, Ф. Печул, П. Паллей, А. Погорелый, Р. Кармен, Г. Симонов, В. Страдин, Я. Славин, К. Станкевич, В. Сумкин, Г. Трофимов, Б. Шер. Фильм удостоен Государственной премии I степени.

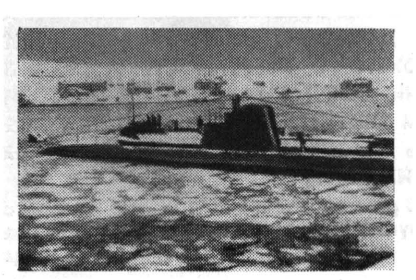
«ИЗ КИНО НА УЛИЦУ ВЫХОДИТ БОЛЬШАЯ ПЕСТРАЯ ТОЛПА... У ВСЕХ НЕОБЫЧНЫЕ ВЗВОЛНОВАННЫЕ ЛИЦА. ОНИ СМОТРЕЛИ «ЛЕНИНГРАД В БОРЬБЕ». В НЕПРЕРЫВНОМ ДВИЖЕНИИ КАДРОВ ПРОШЕЛ ПЕРЕД НАМИ ГОД, КАКОЙ НЕ ЗНАЕТ СЕБЕ РАВНЫХ В ИСТОРИИ ГОРОДА... ВСЕ СИДЯЩИЕ В ЗАЛЕ СМОТРЕЛИ НА ЭКРАНЕ САМИХ СЕБЯ, СВОИХ БЛИЗКИХ, СВОЙ ГОРОД. ОНИ СНОВА СЖИМАЛИ КУЛАКИ, И НЕНАВИСТЬ КИПЕЛА В ИХ СЕРДЦЕ, И ВСЕ ОДИНАКОВО ЧУВСТВОВАЛИ ГОРДОСТЬ: А ВСЕ-ТАКИ УСТОЯЛИ, А ВСЕ-ТАКИ ВЫДЕРЖАЛИ!»

Н. Тихонов, «Ленинград в июле», «Красная звезда», 29 июля 1942 года

«Черноморцы». Центральная студия кинохроники. Режиссер В. Беляев. Автор текста Л. Соболев. Операторы В. Микоша, Д. Рымарев, Ф. Короткевич, Г. Донец, А. Кричевский, А. Смолка. Фильм удостоен Государственной премии II степени



«69-я параллель». Центральная студия кинохроники. Режиссеры В. Беляев. М. Ошурков. Операторы Г. Донец, В. Мищенко, Ф. Овсянников, М. Ошурков, С. Урусевский





Б. Бабочкин — Родионов, Т. Макарова — Настя Ковалева
«Непобедимые». «Ленфильм» и ЦОКС (Алма-Ата). Авторы сценария М. Блейман, М. Калатозов, С. Герасимов; режиссеры-постановщики С. Герасимов, М. Калатозов; операторы А. Кольцатый, М. Магид; художник А. Босулаев; композитор В. Пушков; звукооператор И. Дмитриев

«ЭТО, ПО СУЩЕСТВУ, ПЕРВЫЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФИЛЬМ, ЦЕЛИКОМ ПОСВЯЩЕННЫЙ ГЕРОЯМ И СОБЫТИЯМ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ... ЛЮДИ, ДЕЛАВШИЕ ФИЛЬМ... ПРИЛОЖИЛИ ВСЕ СВОИ СИЛЫ И УМЕНИЕ К ТОМУ, ЧТОБЫ ГЛУБОКО И СЕРЬЕЗНО РАЗРАБОТАТЬ ЭТУ ТЕМУ СРЕДСТВАМИ ПОДЛИННОГО РЕАЛИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА».

А. Евсеев, «Секретарь райкома», «Литература и искусство», 12 декабря 1942 года



Сергей Луконин — Н. Крючков (справа)
«Парень из нашего города». ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария К. Симонов; режиссеры-постановщики А. Столпер; Б. Иванов; оператор С. Уралов; художники И. Шпинель, А. Вайсфельд; композитор Н. Крюков; звукооператор С. Ключевский



Кочет — В. Ванин
«Секретарь райкома». ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария И. Прут; режиссер И. Пырьев; оператор В. Павлов; художник А. Уткин; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии II степени

▲

«ФИЛЬМ «ПАРЕНЬ ИЗ НАШЕГО ГОРОДА» — ЭТО ПОВЕСТЬ О СЕРДЦЕ РУССКОГО СОЛДАТА, О ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЯХ, О ПРЕКРАСНОЙ МОЛОДЕЖИ, ЗА СЧАСТЬЕ КОТОРОЙ КОГДА-ТО БИЛИСЬ НАШИ ОТЦЫ, А ТЕПЕРЬ ПРИШЛОСЬ И НАМ САМИМ СРАЖАТЬСЯ».

И. Горелик, «Парень из нашего города», «Комсомольская правда», 2 сентября 1942 года

Машенька — В. Караваева
«Машенька». «Мосфильм». Автор сценария Е. Габрилович (при участии С. Ермолинского); режиссер-постановщик Ю. Райзман; оператор Е. Андриканис; художники И. Шпинель, М. Тиунов; звукооператор В. Зорин. Фильм удостоен Государственной премии II степени ▶





«ВЛАДЕЯ ГЛУБОКИМ ЗНАНИЕМ РОДНОЙ ПРИРОДЫ И РОДНОЙ ИСТОРИИ, ЧИАУРЕЛИ ПОКАЗЫВАЕТ ГРУЗИЮ С ИСЧЕРПЫВАЮЩЕЙ ЩЕДРОСТЬЮ И ОДНОВРЕМЕННО С ПРИТЯЗАТЕЛЬНОЙ СТРОГОСТЬЮ ЗНАТОКА ГРУЗИНСКОГО ПЕЙЗАЖА И ВСЕЙ СТАРИННОЙ И ВЕЛИКОЛЕПНОЙ ГРУЗИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ».

С. Герасимов,
«Фильм о великом грузинском полководце», «Правда», 12 августа 1943 года

«Георгий Саакадзе» (1-я серия). Тбилисская киностудия. Авторы сценария А. Антоновская, Б. Черный; режиссер-постановщик М. Чиаурели; оператор А. Дигмелов; художники М. Гоциридзе, Р. Мирзашвили, Ю. Швец, К. Кваліашвили; композитор А. Баланчивадзе; звукооператоры В. Долидзе, Д. Ломидзе.
(2-я серия). Тбилисская киностудия. 1943 год. Фильм удостоен Государственной премии I степени.



«ФИЛЬМ «АЛЕКСАНДР ПАРХОМЕНКО» ВПЕЧАТЛЯЮЩ, МУЖЕСТВЕН, ГЕРОИЧЕН — ТАКОВА СИЛА КРУПНОГО ХАРАКТЕРА, СИЛА НАРОДА, СРАЖАЮЩЕГОСЯ ЗА СВОЮ ЗЕМЛЮ, ЗА СВОИ СЕМЬИ, ЗА СВОЙ ДОМ».

«Красная звезда», 14 января 1943 года

«Александр Пархоменко». Киевская и Ташкентская киностудии. Автор сценария Вс. Иванов; режиссер-постановщик Л. Луков; главный оператор А. Панкратьев; художники М. Уманский, В. Каплуновский; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Григорьев



«ВЫ ЧУВСТВУЕТЕ ЗА ЖУХРАЕМ СИЛУ ПАРТИИ, КОТОРАЯ ПОСЛАЛА ЕГО НА ПОДПОЛЬНУЮ РАБОТУ, ОЩУЩАЕТЕ КРЕПКУЮ, ОРГАНИЗУЮЩУЮ РУКУ ПАРТИИ, ВОЗГЛАВИВШЕЙ ВЕЛИКУЮ БОРЬБУ. ...С МОЛЧАЛИВЫМ ГНЕВОМ, С ГЛУБОКИМ СОЧУВСТВИЕМ СМОТРИТ ПРИТИХШИЙ ЗАЛ, КАК СТОЙКО И МУЖЕСТВЕННО ВЕДЕТ СЕБЯ ПАВЕЛ КОРЧАГИН.

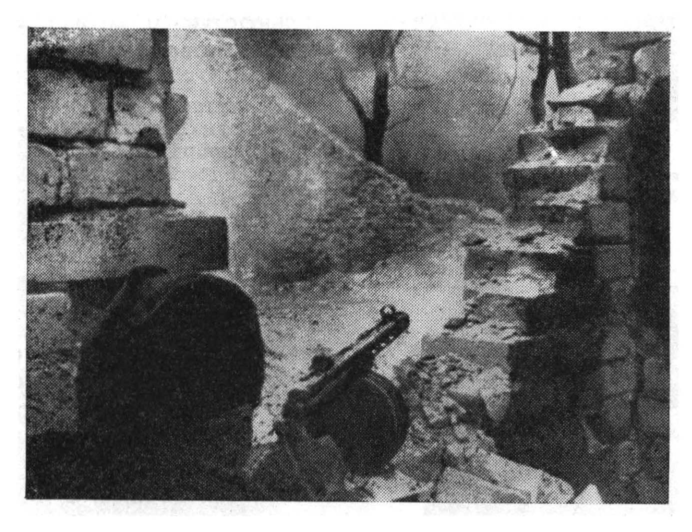
М. Львов, «Как закалялась сталь». «Правда», 30 сентября 1942 года

Павел Корчагин—В. Перист-Петренко, Жухрай—Д. Сагал
«Как закалялась сталь». Киевская и Ашхабадская киностудии. Автор сценария и режиссер М. Донской; оператор Б. Монастырский; художник М. Салоха; композитор Л. Шварц; звукооператор А. Бабий



Сухэ-Батор — Л. Свердлин
«Его зовут Сухэ-Батор». «Монголкино» (МНР), Ташкентская киностудия и «Ленфильм». Авторы сценария Б. Лапин, З. Хацревин, А. Зархи, И. Хейфиц; режиссеры-постановщики А. Зархи, И. Хейфиц; оператор А. Гинцбург; художник А. Босулаев; композиторы Б. Арапов, В. Пушков; звукооператор А. Шаргородский

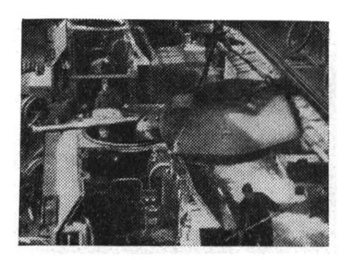
1943



«Сталинград». Центральная студия кинохроники. Режиссер Л. Варламов. Операторы В. Орлянкин, В. Софьин, Б. Вакар, Д. Ибрагимов, А. Казаков, А. Кричевский, Е. Мухин, М. Гольбрих, Н. Вихирев, И. Гольдштейн, М. Посельский, В. Щедронов, И. Кацман, Г. Островский, И. Малов. Фильм удостоен Государственной премии I степени.



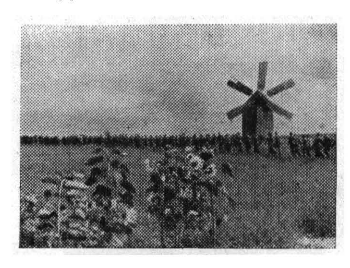
Командир партизан С. Ковпак
«Народные мстители». Центральная студия кинохроники. Автор-режиссер В. Беляев. Операторы Н. Быков, И. Вейнерович, М. Глидер, Д. Дементьев, Г. Донец, Л. Изаксон, А. Каиров, Б. Макасеев, Я. Местечкин, В. Муромцев, А. Смолка, В. Фроленко, Б. Шер, С. Школьников, М. Сухова, Б. Эйберг. Звукооператоры В. Котов, В. Нестеров. Фильм удостоен Государственной премии II степени.



«Урал кует победу». Куйбышевская и Свердловская студии кинохроники. Режиссеры В. Бойков, Ф. Киселев, Я. Бабушкин. Операторы Н. Степанов, О. Рейзман



«Тебе, фронт!». Алма-Атинская студия кинохроники. Автор сценария и режиссер Д. Вертов. Режиссер Е. Свилова. Операторы Б. Пумпянский и другие



«Битва за нашу Советскую Украину». Центральная украинская студия кинохроники. Автор сценария и дикторского текста А. Довженко; режиссеры Ю. Солнцева и Я. Авдеенко; художественный руководитель А. Довженко; операторы В. Афанасьев, К. Богдан, Н. Быков, Б. Вакар, М. Глидер, М. Гольбрих, И. Гольдштейн, И. Запорожский, М. Капкин, П. Касаткин, И. Кацман, В. Комаров, Ю. Кун, Г. Могилевский, В. Орлянкин, Б. Рогачевский, С. Семенов, В. Смородин, И. Софьин, С. Шейнин, В. Штатланд, С. Урусевский, В. Фроленко и другие

«ПОДСОЛНУХ ИЗ «ЗЕМЛИ» — ЛЕЙТМОТИВ «БИТВЫ ЗА НАШУ СОВЕТСКУЮ УКРАИНУ»... ПОДСОЛНУХ НАД ВОЛНУЮЩИМСЯ ПОЛЕМ ПШЕНИЦЫ, ОХВАЧЕННЫМ ОГНЕМ, ПОДСОЛНУХ, СКЛОНЕННЫЙ НАД ТРУПАМИ ЖЕНЩИН, ПОДСОЛНУХ, ВЗДРАГИВАЮЩИЙ ОТ ВЗРЫВА СНАРЯДОВ, ПОСЫЛАЕМЫХ «КАТЮШАМИ», ПОДСОЛНУХ — СИМВОЛ УКРАИНЫ, КАК ЖАВОРОНОК — СИМВОЛ ФРАНЦИИ...»

Ж. Садуль, 1945 год



Прасковья Лукьянова — В. Марецкая
«Она защищает Родину». ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария А. Каплер; режиссер-постановщик Ф. Эрмлер; оператор В. Рапопорт; художник Н. Суворов; композитор Г. Попов; звукооператор З. Залкинд. Фильм удостоен Государственной премии II степени

«НАДО СКАЗАТЬ, ЧТО С ПРАСКОВЬЕЙ НА ГОРИЗОНТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ ПОЯВИЛСЯ НОВЫЙ ОБРАЗ, НЕ ИМЕЮЩИЙ ПРЕЦЕДЕНТОВ НИ В ЗАПАДНОЙ ЛИТЕРАТУРЕ, НИ В КИНО. И В ЭТОМ НАИБОЛЕЕ ВЫСОКАЯ ЦЕННОСТЬ ТОВАРИЩА П. ОНА ПРИЗВАНА К ЖИЗНИ СОВРЕМЕННОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ И МОЖЕТ БЫТЬ ДОЧЕРЬЮ ЛЮБОГО НАРОДА».

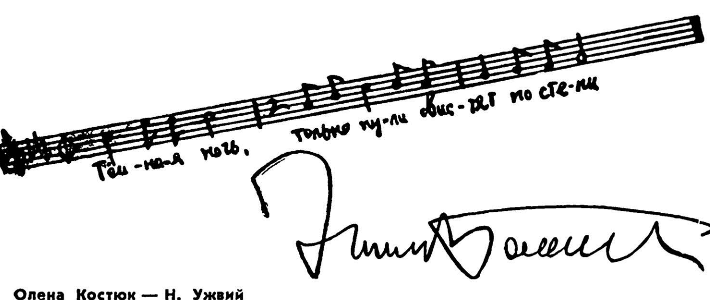
Джузеппе де Сантис
«История и легенда о советском кино», Журнал «Стар», декабрь 1944



В центре: Саша Свинцов — Б. Андреев, Аркадий Дзюбин — М. Бернес
«Два бойца». Ташкентская киностудия. Автор сценария Е. Габрилович; режиссер-постановщик Л. Луков; главный оператор А. Гинцбург; художник В. Каплуновский; композитор Н. Богословский; звукооператор А. Шаргородский

«ЧЕЛОВЕК — ЭТО ЗВУЧИТ ГОРДО» — ТАКОВА ФОРМУЛА ГОРЬКОГО, КОТОРОЙ СЛЕДОВАЛ ДОНСКОЙ... В ВОЕННЫЕ ГОДЫ ОН ВНОВЬ ОБРАТИЛСЯ К ЭТОЙ ТЕМЕ И ВЗЯЛ ЕЕ В ПОЛНОМ ОБЪЕМЕ, В ЧАСТНОСТИ В «РАДУГЕ», И ДОПОЛНИЛ ДРУГИМ ТЕЗИСОМ ГОРЬКОГО: «ЕСЛИ ВРАГ НЕ СДАЕТСЯ, ЕГО УНИЧТОЖАЮТ». ВОИНА РЕЖИССЕР ПРИЗЫВАЛ К БОРЬБЕ С ВРАГОМ, ВНУШАЯ ЛЮДЯМ НЕПРИМИРИМУЮ НЕНАВИСТЬ К ФАШИЗМУ».

«Les Maîtres de l'art soviétique», 1946

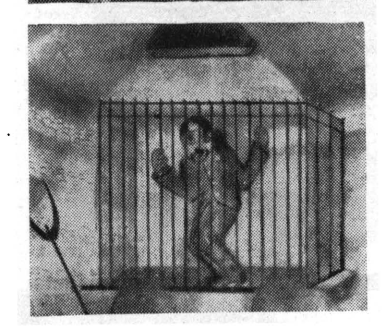


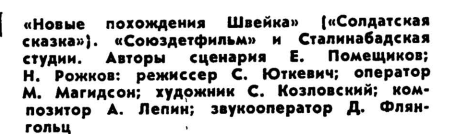


Олена Костюк — Н. Ужвий
«Радуга». Киевская киностудия. Автор сценария В. Василевская: режиссер-постановщик М. Донской: главный оператор Б. Монастырский; художник В. Хмелева; композитор Л. Шварц; звукооператор А. Бабий. Фильм удостоен Государственной премии I степени



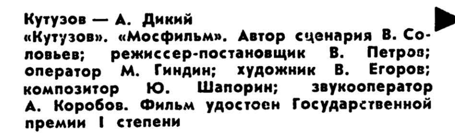




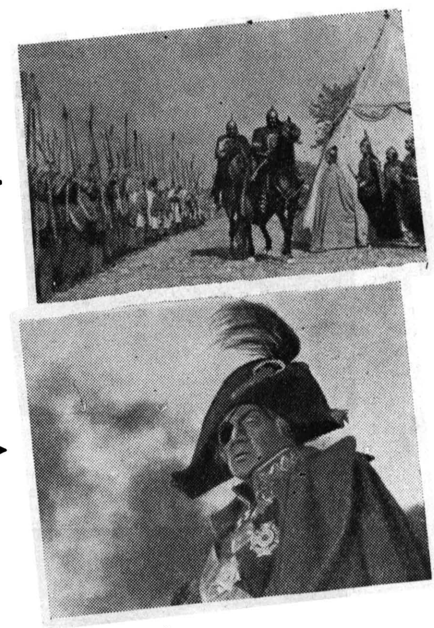


«Новые похождения Швейка» («Солдатская сказка»). «Союздетфильм» и Сталинабадская студии. Авторы сценария Е. Помещиков; Н. Рожков: режиссер С. Юткевич; оператор М. Магидсон; художник С. Козловский; композитор А. Лепин; звукооператор Д. Флянгольц

«Давид Бек». Ереванская киностудия. Авторы сценария А. Бек-Назаров, Я. Дукор, С. Арутюнян, В. Соловьев; режиссер-постановщик А. Бек-Назаров; операторы: павильоны — Д. Фельдман, натура — Гарош (Бек-Назаров); главный художник М. Арутчян; композитор А. Сатян; звукооператор И. Григорян



Кутузов — А. Дикий
«Кутузов». «Мосфильм». Автор сценария В. Соловьев; режиссер-постановщик В. Петров; оператор М. Гиндин; художник В. Егоров; композитор Ю. Шапорин; звукооператор А. Коробов. Фильм удостоен Государственной премии I степени



«ПЕРЕД ЗРИТЕЛЕМ БОЛЬШОЕ, НАСЫЩЕННОЕ ЭМОЦИЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ КИНОИСКУССТВА; ОНО СОЗВУЧНО МНОГИМ НАШИМ НЫНЕШНИМ ДУШЕВНЫМ ПЕРЕЖИВАНИЯМ».

Е. Тарле, «Кутузов», «Правда», 15 марта 1944 года

Коля — М. Кузнецов, Толя — В. Шишкин, Маруся — Л. Шабалина, Баранов — М. Жаров
«Воздушный извозчик». ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария Е. Петров; режиссер-постановщик Г. Раппапорт; оператор А. Гальперин; художник В. Егоров; музыкальный оформитель Ю. Бирюков; звукооператор А. Островский

Насреддин — Л. Свердлин, Джафар — Э. Геллер
«Насреддин в Бухаре» («Ходжа Насреддин»). Ташкентская киностудия. Авторы сценария В. Соловьев, В. Виткович; режиссер-постановщик Я. Протазанов; оператор Д. Демуцкий; художник В. Еремян; композиторы М. Ашрафи, Б. Арапов; звукооператор Г. Коренблюм

Колос — П. Герага
«Фронт». ЦОКС (Алма-Ата). Авторы сценария и режиссеры Г. и С. Васильевы; оператор А. Дудко; главный художник Б. Дубровский-Эшке; композитор Г. Попов; звукооператор А. Беккер



1944

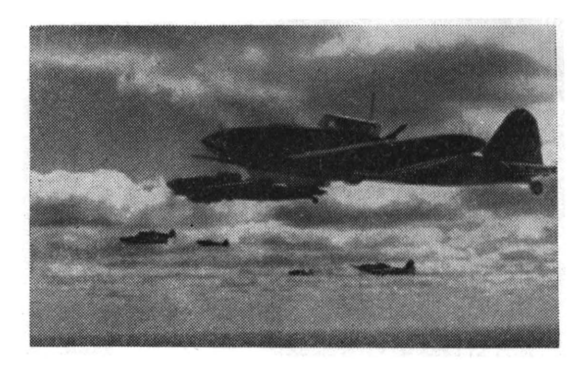
«ПОКАЖИТЕ С ЭКРАНА ТРУД НАШИХ СОЛДАТ НА ДОРОГАХ ВОЙНЫ... ЦЕНОЙ ОБИЛЬНО ПРОПИТОЙ КРОВИ ДОСТАЕТСЯ НАМ ПОБЕДА, И ПРЕСТУПНО МОЛЧАТЬ ОБ ЭТОЙ ДОРОГОЙ, НЕОПЛАТНОЙ ЦЕНЕ. ВЫ СНИМАЕТЕ ДЛЯ ИСТОРИИ, А ОНА ДОЛЖНА ЗНАТЬ ПРАВДУ».

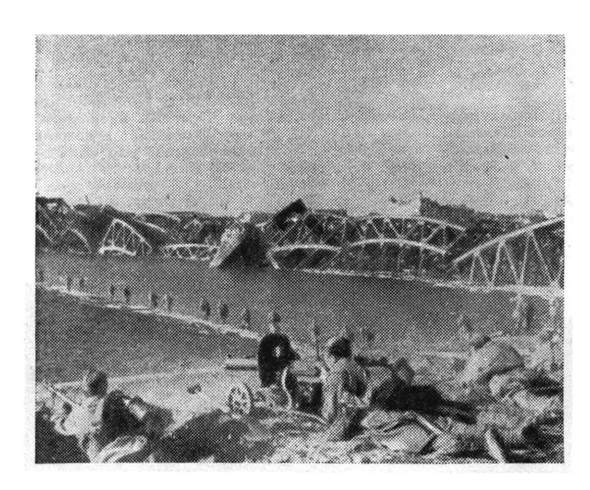
Из беседы А. Довженко с операторами во время съемок фильма «Победа на Правобережной Украине». Запись во фронтовом блокноте А. Кричевского.

Летчики полка «Нормандия». Кадр из «Союзкиножурнала»



«Победа на Правобережной Украине и изгнание немецких захватчиков за пределы украинских советских земель». Центральная студия документальных фильмов и Украинская студия кинохроники. Авторы-режиссеры А. Довженко, Ю. Солнцева. Операторы К. Богдан. Б. Вакар, Н. Вихирев, В. Войтенко, И. Гольдштейн, В. Доброницкий, Д. Ибрагимов, П. Касаткин, И. Кацман, А. Ковальчук, А. Кричевский, Ю. Кун, К. Кутуб-заде, А. Лаптий, Г. Могилевский, В. Орлянкин, М. Оцеп, П. Русанов, А. Семин, А. Софьин, Н. Топчий, Д. Шоломович





«8-й удар». Центральная студия документальных фильмов. Автор-режиссер Р. Гиков. Режиссер Л. Степанова. Операторы А. и Е. Алексеевы, И. Бессарабов, А. Брантман, А. Гафт, И. Гелейн, И. Гутман, Б. Дементьев, Н. Долгов, О. Иванов, Л. Изаксон, А. Ксенофонтов, С. Масленников, В. Масс, Ю. Монгловский, В. Парвель, К. Пискарев, М. Прудников, А. Романенко, М. Сегаль, Е. Учитель, Э. Фельдман, Г. Хнкоян, А. Шипо, К. Широнин, С. Школьников



«Освобождение Советской Белоруссии». Центральная студия документальных фильмов. Авторы-режиссеры В. Корш-Саблин, Микола Садкович. Операторы Т. Бунимович, Р. Кармен, А. Крылов, В. Соловьев, А. Софьин, В. Фроленко, В. Штатланд, Д. Шоломович, А. и Е. Алексеевы, И. Аронс, М. Беров, К. Венц, Г. Голубов, И. Гелейн, Ю. Довнер, Д. Ибрагимов, Л. Качарьян, И. Комаров, Л. Котляренко, Е. Лозовский, В. Мищенко, В. Муромцев, Е. Мухин, И. Панов, К. Пискарев, М. Посельский, В. Придорогин, А. Семин, Я. Смирнов, В. Томберг, Б. Шер, З. Фельдман, М. Сухова, С. Школьников, О. Рейзман, В. Цеслюк



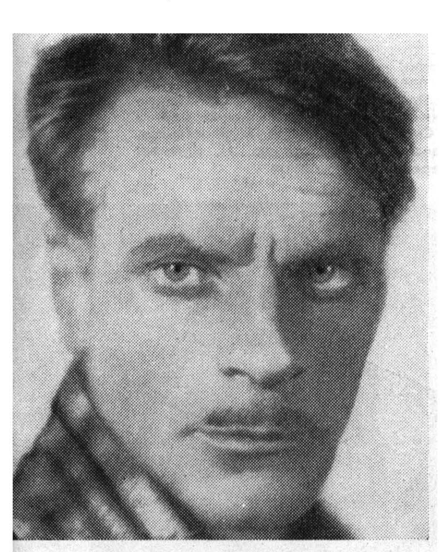
Зоя — Г. Водяницкая
«Зоя». «Союздетфильм». Авторы сценария Л. Арнштам, Б. Чирсков; режиссер-постановщик Л. Арнштам; главный оператор А. Шеленков; художник К. Урбетис; композитор Д. Шостакович; звукооператор Д. Флянгольц. Фильм удостоен Государственной премии I степени. На I Международном кинофестивале в Канне (1946) Б. Чирскову присуждена премия Общества авторов и драматических композиторов за лучший сценарий («Зоя» и «Великий перелом»)



Татьяна Крылова — Е. Кузьмина, Семен Иванович — В. Зайчиков
«Человек № 217». «Мосфильм» и Ташкентская киностудии. Авторы сценария Е. Габрилович, М. Ромм; режиссер-постановщик М. Ромм; операторы Б. Волчек, Э. Савельева; художники Е. Еней, А. Фрейдин; композитор А. Хачатурян; звукооператор С. Минервин. Фильм удостоен Государственной премии II степени. На I Международном кинофестивале в Канне в 1946 году фильму присужден международный приз Ассоциации авторов фильмов за лучшую режиссуру ▲

«ВЗГЛЯНИТЕ НА ЭТИ ОБРАЗЫ СОПРОТИВЛЕНИЯ, НА ЭТИ СИЛЬНЫЕ И ТРАГИЧЕСКИЕ ЛИЦА В СОВЕТСКОЙ КАРТИНЕ «ЧЕЛОВЕК № 217». ЭТО ЦЕЛЫЙ МИР, ПОЛНЫЙ МЩЕНИЯ, ВОССТАНИЯ И НАДЕЖДЫ, ОН ДЕЛАЕТ ИЗ ФИЛЬМОВ СССР ВЗРЫВЧАТОЕ ВЕЩЕСТВО».

Газета «Франтирер» в Канне, октябрь 1946 года

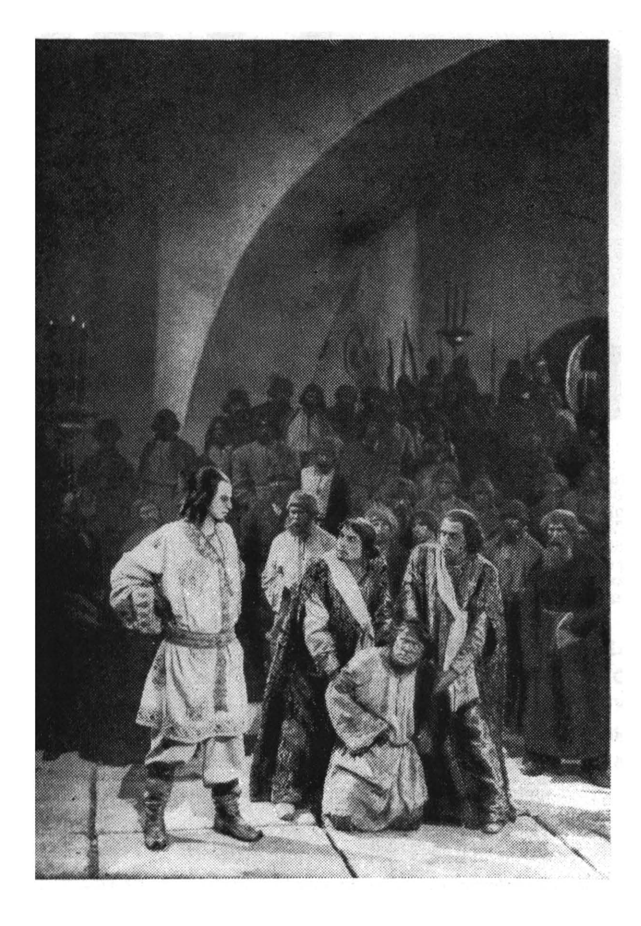


Федор Таланов — О. Жаков
«Нашествие». ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария Б. Чирсков; режиссер А. Роом; сорежиссер О. Жаков; оператор С. Иванов; художники Л. Мильчин, Л. Шильдкнехт; композитор Ю. Бирюков; звукооператор И. Дмитриев. Фильм удостоен Государственной премии II степени

«Жила-была девочка». «Союздетфильм». Автор сценария В. Недоброво; режиссер-постановщик В. Эйсымонт; оператор Г. Гарибян; художник И. Бахметьев; композитор В. Пушков; звукооператоры В. Ерамишев, Г. Коренблюм. На VII Венецианском международном кинофестивале (1946) фильму присуждена Латунная медаль

«Большая Земля». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик С. Герасимов; главный оператор В. Яковлев; главный художник И. Степанов; звукооператор С. Минервин ▼





Иван Грозный — Н. Черкасов, Федор Колычев — А. Абрикосов, Федор Басманов — М. Кузнецов, Малюта Скуратов — М. Жаров, Андрей Курбский — М. Названов

«Иван Грозный» (1-я серия). ЦОКС (Алма-Ата). Автор сценария и режиссер-постановщик С. Эйзенштейн; операторы А. Москвин (павильоны), Э. Тиссэ (натура); художник И. Шпинель; композитор С. Прокофьев; звукооператоры В. Богданкевич, Б. Вольский. Фильм удостоен Государственной премии I степени. На I Локарнском международном кинофестивале (1946) фильм отмечен жюри за лучшую операторскую работу. «Иван Грозный» (2-я серия). «Мосфильм» (1945). Выпущен на экран в 1958 году

«ПОКАЗАТЬ ВЕЛИКУЮ ТРАДИЦИЮ ПАТРИОТИЗМА, ЛЮБВИ К РОДИНЕ, БЕСПОЩАДНОСТИ БОРЬБЫ С ВРАГАМИ, ГДЕ БЫ И КЕМ БЫ ОНИ НИ БЫЛИ, — ВОТ ЧТО ВХОДИТ В ЦЕЛЬ ПОКАЗА НАШЕГО ФИЛЬМА».

С. Эйзенштейн, «Фильм о русском ренессансе XVI века», 1944

«Дни и ночи». «Мосфильм». Автор сценария К. Симонов; режиссер-постановщик А. Столпер; главный оператор Е. Андриканис; художники М. Уманский, С. Воронков; композитор Н. Крюков; звукооператор О. Упейник

«В шесть часов вечера после войны». «Мосфильм». Автор сценария В. Гусев; режиссер-постановщик И. Пырьев, оператор В. Павлов; художники А. Уткин, Б. Чеботарев; композитор Т. Хренников; звукооператор В. Лещев. Фильм удостоен Государственной премии II степени

Дед Мошкин — В. Ванин

«Родные поля». «Мосфильм». Автор сценария М. Папава; режиссеры-постановщики Б. Бабочкин, А. Босулаев, главный оператор А. Сигаев; художники Е. Куманьков, Е. Свидетелев; композитор Н. Крюков; звукооператор Н. Тимарцев



1945



«Берлин». Центральная студия документальных фильмов. Автор-режиссер Ю. Райзман. Монтаж Е. Свиловой, И. Сеткиной. Операторы А. и Е. Алексеевы, И. Аронов, Н. Вихирев, К. Венц, Г. Гибер, Г. Голубов, Б. Дементьев, Л. Дульцев, Г. Епифанов, Р. Кармен, Д. Ибрагимов, И. Комаров, Н. Киселев, А. Левитан, Ф. Леонтович, В. Леверсон, Е. Мухин, Л. Мазрухо, И. Панов, М. Посельский, С. Семенов, В. Соловьев, А. Софьин, Г. Сенотов, Б. Соколов, В. Симхович, В. Томберг, В. Фроленко, М. Шнейдеров, Г. Александров, А. Богоров, Н. Быков, П. Горбенко, Г. Островский, К. Бровин, А. Погорелый, С. Шейнин. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«ВОЗВРАТИВШИСЬ В МОСКВУ ПОСЛЕ ВЗЯТИЯ БЕРЛИНА, МЫ ПРИВЕЗЛИ С СОБОЙ В СТУДИЮ 30 ТЫСЯЧ МЕТРОВ СНЯТОГО НАМИ НЕГАТИВА. К ЭТОМУ НАДО ПРИБАВИТЬ 20 ТЫСЯЧ МЕТРОВ ХРОНИКИ, ЗАХВАЧЕННОЙ У ГИТЛЕРОВЦЕВ, ТО ЕСТЬ ОКОЛО 5 ТЫСЯЧ КАДРОВ, ИЗ КОТОРЫХ НАДО БЫЛО ОТОБРАТЬ САМОЕ БОЛЬШЕЕ 900... ПРИНЦИП МОНТАЖА ПОЯВИЛСЯ У НАС ПОЧТИ ИНТУИТИВНО. ОН БЫЛ ОСНОВАН НА ОСТРОМ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИИ ДВУХ ТЕХНИК: СОВЕТСКОЙ И НЕМЕЦКОЙ».

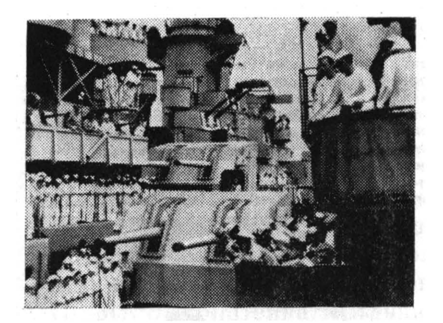
Ю. Райзман, 1945 год



«Освобожденная Чехословакия». Центральная студия документальных фильмов. Автор-режиссер И. Копалин, режиссер П. Аташева; главные операторы В. Доброницкий, А. Кричевский. Операторы 1-го, 2-го и 4-го Украинских фронтов. Начальники фронтовых групп А. Лебедев, М. Ошурков, С. Иванов, А. Литвин. Фильм удостоен Государственной премии II степени



«Парад победы». Центральная студия документальных фильмов. Режиссеры В. Беляев, И. Венжер, И. Посельский. Фильм снимали фронтовые операторы. Начальник съемочной группы В. Иоселевич



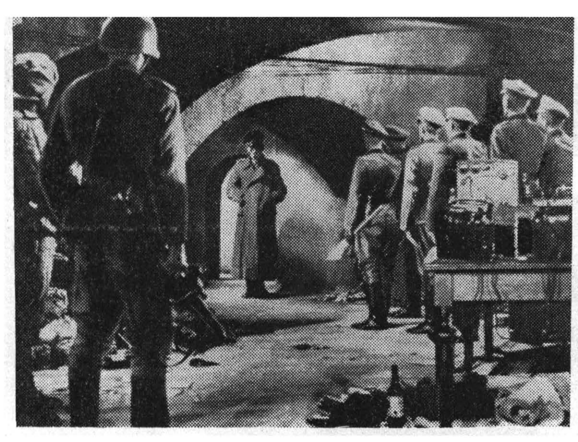
«Разгром Японии». Центральная студия документальных фильмов. Авторы и руководители съемок А. Зархи и И. Хейфиц. Текст Е. Габриловича. Монтаж И. Сеткиной, М. Славинской, Н. Соловьева. Операторы Забайкальского, 1-го и 2-го Дальневосточных фронтов и Тихоокеанского флота. Начальники фронтовых киногрупп: М. Ошурков, Р. Гиков, Н. Соловьев, Б. Кубеев, С. Фомин. Фильм удостоен Государственной премии I степени

«ФИЛЬМ ПОКАЗЫВАЕТ, КАК НАЗРЕВАЕТ ВЕЛИКИЙ НАСТУПАТЕЛЬНЫЙ ПОРЫВ В УСИЛИВАЮЩЕМСЯ СОПРОТИВЛЕНИИ ВОЙСК, В ГЕРОИЗМЕ РЯДОВЫХ СОВЕТСКИХ ЛЮДЕЙ, КОТОРЫХ ВДОХНОВЛЯЕТ НА ПОДВИГИ ГОРЯЧАЯ ЛЮБОВЬ К РОДИНЕ».

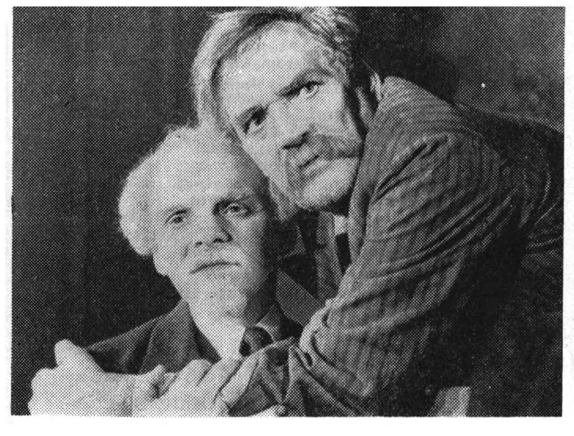
Генерал-майор М. Галактионов,
«Великий перелом», «Правда»,
31 января 1946 года

«ФИЛЬМ («НЕПОКОРЕННЫЕ») ПОКАЗЫВАЕТ, ЧТО НАРОД ПОБЕДИЛ НЕМЦЕВ НЕ ТОЛЬКО МОГУЧЕЙ АРМИЕЙ, ВЕЛИКОЛЕПНОЙ ТЕХНИКОЙ И ПРЕКРАСНЫМ ОРУЖИЕМ, НО И НЕСОКРУШИМОЙ СИЛОЙ ДУХА, КОТОРУЮ РОЖДАЕТ ЖИВОТВОРНЫЙ СОВЕТСКИЙ ПАТРИОТИЗМ».

Герой Советского Союза С. Борзенко,
«Непокоренные», «Правда», 24 октября
1945 года



«Великий перелом». «Ленфильм». Автор сценария Б. Чирсков; режиссер-постановщик Ф. Эрмлер; главный оператор А. Кольцатый; главный художник Н. Суворов; композитор Г. Попов; звукооператоры А. Островский, Н. Косарев. Фильм удостоен Государственной премии I степени. На I Международном кинофестивале в Канне (1946) фильму присуждена национальная премия за лучший фильм каждой страны и приз Ассоциации авторов и драматических композиторов за лучший сценарий.



Арон Давидович — В. Зускин, Тарас — А. Бучма
«Непокоренные». Киевская киностудия. Авторы сценария Б. Горбатов, М. Донской; режиссер-постановщик М. Донской; главный оператор Б. Монастырский; художник М. Уманский; композитор Л. Шварц, звукооператор Л. Бабий. На VII Венецианском международном кинофестивале (1946) фильму присуждена Золотая медаль

Рабочий момент
«Без вины виноватые». «Мосфильм». Автор сценария и режиссер-постановщик В. Петров; оператор В. Яковлев; художник В. Егоров; композитор Н. Крюков; звукооператор В. Попов. Фильм удостоен Государственной премии II степени

Лидочка — Наташа Защипина
«Слон и веревочка». «Союздетфильм». Автор сценария А. Барто; режиссер И. Фрэз; оператор Г. Егиазаров; художники К. Урбетис, И. Бахметьев; композитор Л. Шварц, звукооператор В. Дмитриев

«Тахир и Зухра». Ташкентская киностудия. Авторы сценария А. Спешнев, С. Абдулла; режиссер-постановщик Н. Ганиев; главный оператор Д. Демуцкий; главный художник В. Еремян; композитор А. Козловский; звукооператор К. Бурибаев

Аскер — Р. Бейбутов (справа)
«Аршин мал-алан». Бакинская киностудия. Автор сценария С. Рахман; режиссеры-постановщики Р. Тахмасиб, Н. Лещенко; операторы А. Атакишиев, М. Дадашев; главный художник Ю. Швец; композитор У. Гаджибеков; звукооператор Н. Керимова. Фильм удостоен Государственной премии II степени

Н. АБРАМОВ

Источник подлинного новаторства

Если мысленно перебрать события и процессы истории мирового кино, то в кинематографиях разных стран можно найти периоды взлетов, когда важные процессы в жизни народа получали возможность проявиться в фильмах. Эти периоды были длительными или кратковременными, но всегда вызывались общественными причинами.

Киноискусство каждой отдельно взятой страны не существует в вакууме. Если оно представляет собой живой организм (чему в капиталистических странах мешает множество причин), оно активно влияет на кино других стран. Кино, подчиненное коммерческим условиям производства или регулируемое схематическими догмами, изолировано от жизни и не способно ни развиваться, ни обогащать мировой творческий опыт.

История советского кино, воинствующего искусства социалистического реализма, представляет собой ярчайший пример активного воздействия на кинематографии других стран. Сегодня, в преддверии празднования 50-летия Великого Октября, особенно отчетливо понимаешь, что если новаторская роль советского киноискусства оказалась наиболее длительной и революционной, то способствовали этому исторические условия, в которых оно рождалось и развивалось.

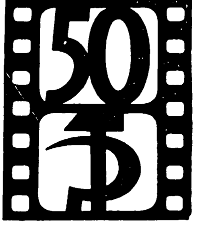
Его первые шаги направлялись указаниями В. И. Ленина, подчеркивавшего, что советские фильмы должны быть проникнуты коммунистическими идеями и призваны отражать советскую действительность.

Отдельные реалистические произведения русского дореволюционного кино, как бы они ни были противопоставлены торгашескому духу тогдашнего кинематографа, ни в малой степени не были пригодны для отражения бурных процессов становления новой жизни.

Советское киноискусство выступило в начале двадцатых годов с необычайной силой и неповторимым своеобразием художественной формы. Его новаторская сущность, сохранившая свое значение до наших дней, определялась тем новым, революционным содержанием, которое оно несло с экрана. «Стачка» и «Броненосец «Потемкин», «Мать» и «Конец Санкт-Петербурга», «Арсенал» и «Обломок империи», «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» были выдающимися достижениями киноискусства, составившими важнейший этап истории мирового кино.

Классические фильмы советского кино немого периода во многих странах запрещались цензурой и были недоступны не только для кинозрителей, но даже для сравнительно узкого круга кинематографистов. Тем не менее они прокладывали себе путь в некоммерческих формах показа, на закрытых просмотрах в киноклубах и кинообществах благодаря силе заключенных в них идей и высокому художественному мастерству.

Влияние этих фильмов не ограничивалось периодом немого кино. И позже, нередко с большим опозданием, они проникали в те страны, куда не имели прежде доступа. На них воспитывались новые поколения кинематографистов. Так, например, в наши дни во Франции были показаны фильмы С. М. Эйзенштейна «Стачка» и «Октябрь», вызвавшие глубокий интерес десятков тысяч зрителей — кинематографистов и любителей киноискусства, спустя сорок лет после их создания приобщившихся к этим шедеврам советского кино. Рост числа киноклубов и кинообществ во всем мире (число их членов превысило



полмиллиона) создает постоянный и все растущий спрос на советские немые фильмы. Все большее число людей на земном шаре смотрят их, воспринимая не только совершенную художественную форму, но также и заключенные в них революционные идеи. В наши дни эти фильмы обращаются ко все более многочисленной аудитории.

Советские немые фильмы теперь приходят в страны, освободившиеся от колониального гнета и получившие возможность стать на путь самостоятельного развития своей национальной культуры. После разгрома гитлеровской Германии культура и искусство Советского Союза, сыгравшего столь важную роль в освобождении Европы, вызвали повышенный интерес в странах, бывших на протяжении долгих лет изолированными от СССР своими политическими режимами. Таким образом, советские немые фильмы попали во многие страны Европы, Азии, Африки, Латинской Америки лишь после окончания второй мировой войны и служат предметом изучения для каждого нового поколения кинематографистов.

Приход звука в конце двадцатых годов создал языковый барьер, которого не знало немое кино: так как надписи легко переводились на любой язык, и фильм без труда становился достоянием любой аудитории. Советские фильмы тридцатых и сороковых годов почти не проникали за рубеж, если не считать их участия в Венецианском международном кинофестивале (в те годы единственном постоянном кинофестивале в мире). Политическая обстановка тридцатых годов, захват фашизмом одной страны за другой сужали возможности проникновения советских фильмов. Даже в сопредельной Польше за последние десять лет перед войной демонстрировалось всего несколько советских фильмов, среди них «Путевка в жизнь», «Веселые ребята» и «Человек с ружьем». Знакомство с советским звуковым кино тридцатых годов во многих странах произошло лишь после войны. Таким образом, хоть и с опозданием, но советское киноискусство тридцатых годов пришло к зарубежным зрителям.

Влияние звуковых фильмов хотя и не вызывало такого бурного отклика, как знакомство с классическими фильмами немого периода, было тем не менее очень значительным. Кинематографисты Запада обнаружили в советских картинах принципиально новый подход к драматургии фильма, к раскрытию человеческого характера, к изображению среды, человека и общества. Метод советских режиссеров в создании биографических фильмов, историко-революционных картин, подход к теме национально-освободительного движения был для зарубежных кинорежиссеров новым и оказал влияние при решении ими сходных задач.

В наши дни советское киноискусство, ежегодно одерживая внушительные победы на крупнейших международных кинофестивалях, проникает на экраны почти всех стран мира. Эти новые победы советского киноискусства вызывают у зарубежных зрителей желание познакомиться и с другими произведениями советских режиссеров. Так, например, беспрецедентный для документального фильма успех «Обыкновенного фашизма» в Венгрии, где он шел в главных кинотеатрах Будапешта на протяжении нескольких месяцев, дал возможность выпустить на экраны страны все предыдущие фильмы М. Ромма, прошедшие с большим успехом.

Историки кино на Западе подчеркивали научную основу творческих поисков С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, открывших сильные и впечатляющие приемы идейно-эмоционального воздействия на многомиллионного зрителя, впервые приобщившегося к киноискусству.

Это исключительное совпадение теории и практики оказалось возможным только в Советском Союзе, где кинопроизводство принадлежало социалистическому государству. Ни одна кинокомпания Голливуда, ни один продюсер в Европе не могли да и не захотели бы финансировать в таких огромных масштабах экспериментальную деятельность большой группы кинематографистов, даже если бы они и обладали талантом С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. Горестная судьба Э. Штрогейма в Голливуде является убедительным примером крушения попыток большого мастера утвердить реалистический стиль.

Мастера советского кино, осмысливая свой творческий опыт, сумели сделать настолько значительный вклад в теорию кино, что их труды в большинстве стран мира и по сей день являются основополагающими. Их изучают студенты киновузов, будущие кинорежиссеры и актеры в Калифорнии, Риме, Лодзи, Праге, Париже... Они переведены на десятки европейских и восточных языков.

Немалую роль в пропаганде теоретических трудов С. Эйзенштейна и В. Пудовкина сыграли английский критик и кинематографист Айвор Монтегю и американский историк кино Джей Лейда. Лейда перевел основные теоретические работы С. Эйзенштейна на английский язык. Два больших сборника статей «Чувство кинематографа» и «Киноформа», авторизованные С. Эйзенштейном, стали основой многих переводов на другие языки и регулярно переиздаются в Англии и США. Айвор Монтегю перевел труды В. Пудовкина и собрал их в том, называющийся «Теория кино и актер в фильме». Высокое литературное качество этих переводов также способствовало популярности книг.

Знакомству с теоретическими трудами С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, как правило, предшествовали их фильмы. Они вызывали желание познакомиться с идейно-художественными принципами этого необычайного по своей силе и совершенству искусства. Так происходило в Англии на рубеже двадцатых и тридцатых годов, когда группа молодых кинематографистов, противопоставлявших себя рыночно-коммерческому кинематографу, познакомилась на просмотрах в киноклубах и университетах с «Матерью», «Броненосцем «Потемкин», «Октябрем», «Концом Санкт-Петербурга», «Потомком Чингис-хана», «Арсеналом» и «Землей». Впечатление от этих фильмов было ошеломляющим. Если до этих просмотров молодые кинематографисты Англии с завистью следили за опытами режиссеров французского киноавангарда, то, познакомившись с советскими фильмами, они единодушно признали их высшими достижениями киноискусства.

Вслед за своими фильмами в Англию, Францию, Германию приехали С. Эйзенштейн и В. Пудовкин. Они читали лекции в университетах и кинообществах, разъясняя принципы советского революционного киноискусства. Американский историк кино Льюис Джекобс выделяет значение знаменитой лекции, которую С. Эйзенштейн прочел в Сорбонне весной 1930 года, а также серию статей С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, появившихся в этот период на страницах киножурналов «Клоуз ап» и «Экспериментал синема».

Принципы революционного кино открыли новые горизонты перед кинематографистами Европы. Они определили возникновение такого значительного и прогрессивного явления, как школа Д. Грирсона, провозгласившего труд главным источником поэзии на экране и то, что документальный фильм должен быть творческой интерпретацией действительности.

Влияние советского кино на фильмы режиссеров школы Д. Грирсона, на творчество Йориса Ивенса, Вальтера Руттмана, Пэйра Лоренца и Поля Стренда неоднократно отмечалось критиками и историками кино и подчеркивалось в их собственных высказываниях. От советских режиссеров они восприняли стремление к документальному изображению людей труда, людей из народа. Они перенесли в свое творчество многие приемы монтажа, съемки, использование крупных и ракурсных планов, применявшихся только для целей художественного кино и незнакомых в документальном.

Изобразительная трактовка работающих машин в их фильмах была воспринята у советских режиссеров и подчинялась той же цели опоэтизирования труда рыбаков, шахтеров, экскаваторщиков, металлистов — людей, создающих ценности в мире. Такими были «Рыбачьи суда» Д. Грирсона и «Ночная почта» Г. Уотта и Б. Райта, «Зюйдерзее» Й. Ивенса, «Плуг, вспахавший равнину» и «Река» П. Лоренца.

Боевые башни и надстройки военного корабля в «Броненосце «Потемкин», его работающие машины, ставшие подобно живому существу одним из героев фильма, поражающие своей достоверностью деревня и люди из «Старого и нового» открыли для них драматические возможности использования реальных вещей. Не умея точнее определить сущность этого искусства, кинематографисты Запада стали называть советские фильмы «документальными», желая подчеркнуть этим их жизненную достоверность.

Труд в их картинах представал в поэтической или драматической трактовке. Они открыли для себя новый идеал человеческой красоты — людей труда, не похожих на голливудских или европейских кинозвезд. Это было утверждение новой реальности на экране, отвергающей условность коммерческих фильмов. Для киноискусства Англии, Голландии, Франции, Соединенных Штатов, Германии это было открытием новой эстетики кино, шагом вперед к реалистическому искусству.

Влияние советского киноискусства, его идейного содержания и новаторской художественной формы проявлялось, в частности, через драматургию фильмов, теорию монтажа и новый подход к актерской проблеме.

Советский революционный кинематограф положил начало новому типу кинодраматургии, героем которой стал народ, масса, действующая как единое целое в своем историческом предназначении. Отдельный человек — герой фильма — был лишь символом своего класса, его поступки были опосредствованы логикой революционной борьбы, стремлением утвердить новый, справедливый общественный строй. Такими были герои «Конца Санкт-Петербурга», «Арсенала», «Обломка империи», «Мы из Кронштадта».

Сама жизнь стала материалом киноискусства, и в этом было новаторство советских фильмов. Герой «Конца Санкт-Петербурга» символизировал исторически конкретный образ крестьянина, примкнувшего к революции. Материальная достоверность среды действия была важной стороной этой новой драматургии фильма.

Величие новых открытий советского кино заключалось не только в том, что они ниспровергали старую, не пригодную для них эстетику, но и создавали мир совершенно новых выразительных средств, имевших своей целью утверждение революционных идей и их активного воздействия на зрителя, нередко впервые приобщавшегося к киноискусству.

Соединение реального фона действия и типажа вместо профессиональных актеров с образной, поэтической природой драматургии составляло одну из своеобразных черт этих картин. Они обращались к реальности.

«Стачка» и «Броненосец «Потемкин» были поставлены без павильонных декораций и без участия профессиональных актеров. Для реализации на экране образов борющихся с самодержавием и буржуазией рабочих и крестьян советские режиссеры привлекали исполнителей-непрофессионалов по типажному признаку.

Таким же стремлением к подлинности происходящего на экране, к предельной достоверности определен и подход В. Пудовкина к «Концу Санкт-Петербурга». В главной роли снимался актер И. Чувелев, но использован он был по преимуществу типажно. Влияние «Конца Санкт-Петербурга» на ранние фильмы итальянского неореализма неоднократно отмечалось зарубежными критиками и может быть прослежено на многих элементах итальянских фильмов конца сороковых — начала пятидесятых годов.

Эволюция выразительных средств западного киноискусства протекала медленно, если сравнить ее с тем взрывом новаторских средств и приемов, которые понадобились советским режиссерам для выражения темы революции. На протяжении каких-либо пяти-шести лет они довели выразительные средства немого кино до такого совершенства, виртуозности и силы эмоционального воздействия, что заставили ведущего американского кинокритика Гилберта Селдеса воскликнуть: «Если бы звуковое кино не было изобретено, дальнейшее развитие немого должно было остановиться, так как советские режиссеры исчерпали все его потенциальные возможности!»

До наших дней не затихли споры о том, сознательными или интуитивными были новаторские открытия Д. У. Гриффита в области монтажа, актерской игры и специфических приемов драматургии фильма. На Западе распространено мнение, что открытия Д. У. Гриффита (например, в области монтажа) обрели подлинное применение только в работах советских режиссеров немого кино. При этом сперва советские режиссеры исследовали их функциональное значение, а затем развили их и применили как творцы нового, гораздо более могучего искусства. Западные исследователи указывали на идейную ограниченность Гриффита, неясность, а кое в чем и реакционность его мировоззрения, приверженность к старомодным формам викторианской мелодрамы.

«В то время как Гриффит был романтиком и идеалистом, архаическим пережитком уходящей эпохи, советские режиссеры стояли на реалистических позициях, являясь носителями самых передовых политических и общественных идей своего времени... Они заимствовали основные принципы техники, созданной Гриффитом, но разработали их и довели до логического завершения. Они применяли их сознательнее и обдуманнее и с большей смелостью и свободой»,— пишет Э. Линдгрен («Искусство кино. Введение в киноведение»).

В трудах Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и С. Юткевича разрабатывалась теория монтажа, которую на этапе немого кино они считали основой киноискусства.

В отличие от Д. У. Гриффита, открывшего и разработавшего монтаж как специфическое средство киноповествовательной техники, С. Эйзенштейн и В. Пудовкин пошли дальше, сосредоточившись на смысловой, образной роли монтажа. Для Д. У. Гриффита монтаж был только средством повествования, и его законы он открыл, стремясь к наибольшей выразительности действия, его ритма, взаимодействия сюжетных линий или для подчеркивания актерской игры. Для С. Эйзенштейна и В. Пудовкина монтаж в первую очередь обладал образно-смысловой функцией.

В монтаже была скрыта сила противопоставления, столкновения кадров с различным содержанием, возможность изменения содержания каждого из них в результате монтажного стыка. Это могучее свойство монтажа исследовалось всесторонне. С. Эйзенштейна и В. Пудовкина особенно привлекала в монтаже возможность подводить зрителя к новой мысли, рожденной сочетанием двух различных кадров, не содержащих ее в себе по отдельности.

Это качество монтажа не было известно ни Д. У. Гриффиту, ни какому-либо другому режиссеру на Западе; оно использовалось в советских художественных фильмах и применялось режиссерами документального кино. Метод контраста, противопоставления, переосмысления становился основой художественного образа.

Эта принципиально новая теория монтажа и художественная практика мастеров советского кино придавала их фильмам необычайное своеобразие и оригинальность. Совершенство художественной формы сочеталось в них с революционной направленностью, остроумие с пафосом, эмоциональная сила — с интеллектуальной остротой.

Для прогрессивных кинематографистов Запада эти возможности монтажных сопоставлений и переосмыслений были открытием. Служебная роль монтажа, к которой привыкли в фильмах Голливуда, оказывалось, далеко не исчерпывала его возможностей.

Во второй половине двадцатых годов в ряде стран Европы возникли киноклубы, кинообщества, кинолиги, объединявшие энтузиастов киноискусства. Лишенные возможности экспериментировать в области художественного кино, они обращались, подобно режиссерам школы Д. Грирсона, в область более доступного для них документального фильма. Под влиянием советских фильмов и теоретических трудов их создателей молодые кинематографисты Европы начали рассматривать монтаж как средство, позволяющее изменять в первую очередь социальное содержание документальных кадров. В наиболее отчетливой форме это обнаруживается в фильмах французских авангардистов, выбравших путь социального репортажа вместо перенесения на экран приемов дадаистской и сюрреалистской поэзии. «По поводу Ниццы» Жана Виго и сегодня впечатляет остротой наблюдений и комментария жизни курорта богачей, осуществленного средствами, разработанными советскими кинодокументалистами двадцатых годов.

В Голландии в 1927 году возникло объединение молодых кинематографистов под названием «Фильм-лига», в котором ведущую роль играл начинающий режиссер Йорис Ивенс. Члены «Фильм-лиги» изучали методы советского кино и в доступных для них скромных масштабах пытались применить их на практике. Они экспериментировали с материалами кинохроники, делая первые попытки идеологического переосмысления хроникальных кадров. Для этого они брали журналы кинохроники у владельцев кинотеатров и заново монтировали их, во многом меняя идейную направленность этих фильмов. На следующий день они показывали свой вариант хроники рабочей аудитории, после чего, вернув фильмам их первоначальный вид, возвращали владельцам.

Похожей была деятельность Берлинского рабочего кинообщества в 1928 году, организовавшего просмотры собственной кинохроники. Однако цензура запретила эту хронику. Тогда члены общества использовали старые хроникальные фильмы студии УФА, в свое время разрешенные цензурой. Из них монтировали новые сюжеты, которые снабжались надписями, подчеркивавшими социальный смысл изображаемого. На экране скетинг-ринг, богатые люди на террасе отеля. Далее — демонстрация нищих, голодных уборщиков снега и подметальщиков катка (кадры были вырезаны из того же ролика хроники, но там они не были сопоставлены, и контраст не бросался в глаза) и надпись: «Это тоже Сан-Мориц». После надписи «Грандиозный военный парад» шли кадры инвалидов войны, просящих подаяния.

В этих опытах легко обнаружить прямое влияние советских документальных филь-

мов двадцатых годов, в частности картин Э. Шуб, с их подчеркнутым акцентом на контрастном сопоставлении документальных кадров, углубляющем смысл каждого из них или придающем новое значение их сочетанию.

Художественное влияние советских немых фильмов на кинематографистов Европы продолжалось спустя долгое время после того, как немой кинематограф стал историей. Один из крупных кинодокументалистов Дании, режиссер Йорген Роос, заявил: «Как режиссер и оператор, я испытал на себе влияние советских фильмов «Броненосец «Потемкин», «Буря над Азией» («Потомок Чингис-хана»), «Путевка в жизнь», которые демонстрировались в Дании тайком от немецких оккупантов»*.

Наиболее глубоким оказалось влияние советских фильмов на формирование вкусов и эстетических взглядов мастеров итальянского кино. В годы фашистской диктатуры фильмы С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и А. Довженко контрабандой провозили через французскую границу в виде узкопленочных копий, и они попадали в стены Экспериментального центра — учебного и научно-исследовательского учреждения в Риме, в котором учились будущие режиссеры Джузеппе Де Сантис, Микеланджело Антониони, Пьетро Джерми, Луиджи Дзампа, критик и теоретик Умберто Барбаро и многие другие ведущие деятели итальянского кино.

По ночам, опасаясь преследований фашистской полиции безопасности, студенты Экспериментального центра просматривали эти фильмы десятки раз, изучали их кадр за кадром на монтажном столе, стремясь раскрыть тайну мастерства режиссеров советского кино. Именно при изучении этих фильмов складывались эстетические взгляды будущих мастеров итальянского неореализма.

«Первым фильмом, который по-настоящему воодушевил меня на борьбу за новое итальянское кино, был «Броненосец «Потемкин», фильм, который нам, еще очень юным ученикам Экспериментального киноцентра, не удалось из-за визита полиции досмотреть легально и пришлось изучать тайно на мовиоле»,— писал Джузеппе Де Сантис.

Другой крупный деятель итальянского кино, Умберто Барбаро, писал: «Влияние советской кинематографии в Италии... распространилось настолько глубоко, что проникло за пределы кинематографии и захватило всю итальянскую культуру.

...Огромное, подлинно революционное значение имело появление на итальянском языке теоретических работ Всеволода Пудовкина. Публикуемые время от времени в различных журналах в течение 1930 года, они были объединены в 1932 году в сборник, который пополнился в 1935 году и затем неоднократно переиздавался.

...Эта небольшая книга имела огромный успех. Тираж ее разошелся необычайно быстро. Революционное значение книги было настолько велико, что вполне можно сказать, как это утверждает в своей недавней работе Луиджи Кьярини, что подлинная кинематографическая культура Италии начинается с момента перевода работ Пудовкина.

В фильмах «Рим— открытый город», «Солнце еще всходит», «Пайза», «Шуша», «Трагическая охота», «Похитители велосипедов», «Дорога надежды», «Чудо в Милане», «Повесть о бедных влюбленных», «Сбившиеся с пути», «Крыша» и других влияние советской кинематографии заметно не только во внешних признаках. Оно отражено не только в их форме. Возможно, что на первый взгляд оно даже менее очевидно, чем в фильмах раннего периода, но зато это более существенное, более значительное влияние. В них итальянские кинематографисты показали, что теперь они усвоили уже не отдельные художественные приемы, а стремятся исходить из действительности, видеть ее во всем объеме, во всей социальной значимости.

Неореалистические фильмы, отталкивающиеся от трагических моментов итальянской жизни в военные и мирные годы, сильные своей связью со старой, пусть до известной степени бедной и не сразу обнаруженной традицией, были созданы также благодаря тому, что итальянские кинематографисты формировались по преимуществу в школе советской кинематографии и извлекли из ее опыта достойный урок»*.

После окончания второй мировой войны и освобождения страны итальянские режиссеры, увидев советские фильмы тридцатых годов и военного периода, обнаружили, что в прошлом советское кино решало те же задачи, что стояли теперь перед ними. Темы взаимоотношения героя и коллектива, люд-

* Й. Роос. Побуждать к действию! «Искусство кино», 1959, № 11.

* Умберто Барбаро. Так мы росли. «Искусство кино», 1958, № 6.

ской общности, солидарности получали в итальянских фильмах глубокое реалистическое решение. Опыт советского звукового кино влился в замечательные самобытные достижения итальянского неореализма.

Итальянские режиссеры пошли по пути утверждения в своих фильмах действительности и ее анализа средствами киноискусства. Подобно тому как это происходило в советских фильмах двадцатых годов, эстетика неореализма требовала подлинности фона действия, социальной обусловленности конфликтов и поведения действующих лиц.

Приступая к работе над фильмом «Рим — открытый город», Роберто Росселлини, как известно, отказался от съемки фильма в павильонах совсем не из-за финансовых трудностей, а потому, что видел действие своего фильма происходящим среди подлинных улиц и площадей Рима. Он отказался от приглашения на роль инженера-коммуниста популярного актера Амедео Надзари потому, что тот широко известен и на экране, на фоне подлинных домов и улиц, будет казаться лишь актером Надзари, играющим роль антифашиста. Стремлением к достоверности отмечены и другие фильмы мастеров итальянского неореализма. В их работах, в эстетических принципах этого направления смешаны воедино стремление утвердить образы людей из народа с отрицанием драматургии и художественных принципов коммерческого кино фашистской Италии. Режиссеры итальянского неореализма подходили к чужому художественному опыту избирательно, заимствуя и органически перерабатывая то, что им было нужно.

Они искали решения своих художественных проблем в опыте советского кино.

Кино итальянского неореализма, обязанное многим реалистической итальянской литературе и идеям Сопротивления, все же невозможно до конца проанализировать, не сопоставляя его с советским киноискусством двадцатых и тридцатых годов. «Чапаев», трилогия о Максиме, «Член правительства», горьковские фильмы М. Донского обогатили итальянских кинематографистов приемами драматургии, методикой разработки характеров в связи с их социальной природой. Общеизвестны высказывания Де Сантиса о том огромном художественном впечатлении, которое произвели на итальянских кинематографистов фильмы «Радуга» и «Она защищает Родину».

В картинах итальянских неореалистов Джерми, Де Сантиса, Латтуады, Де Сика нельзя найти прямых заимствований или отчетливых следов влияния советского киноискусства. Итальянское кино в высокой степени самобытно и не нуждается в источниках для подражания. Можно говорить лишь о естественном использовании художественного опыта советского кинематографа, рожденного Октябрьской революцией и стремившегося к тому, чтобы создать на экране правдивый, реалистический образ человека из народа.

Труднее проследить влияние советского кино на голливудские постановки. К концу двадцатых годов в США сложилась весьма организованная система производства картин. Поточный процесс создания фильма, как это происходит при конвейерном производстве, был расчленен на отдельные операции, которые поручались разным людям. Не могло быть и речи о художественной свободе режиссера, скованного системой, рассчитанной на выпуск только развлекательной продукции. И все же время от времени появлялись крупные реалистические произведения киноискусства. Как правило, они осуществлялись вне контроля кинокомпании или даже вопреки воле дирекции. Признаки кризиса, утомление зрителя от однообразных сюжетов и стереотипных режиссерских решений начали ощущаться еще в конце двадцатых годов. В этот период на американских экранах появились первые фильмы из Европы, сперва картины немецкого киноэкспрессионизма, а вслед за ними фильмы из Советского Союза. Конечно, они имели очень ограниченную сферу проката и тем не менее оказали влияние не только на кинематографистов Голливуда, но и на более широкие интеллектуальные круги Америки.

Историк американского кино Льюис Джекобс в своей монументальной работе «Подъем американского кино» посвящает немало страниц анализу советских фильмов и влиянию, которое они оказали на творческих работников Голливуда.

«Русские свели результаты своих исследований и экспериментов в единую систему, которая стала основой современной кинорежиссуры, а их фильмы наиболее значительными постановками эры немого кино... Они привлекли внимание американцев к важности монтажа для художественной формы

и структуры фильма. Мощь советских картин, несмотря на их технические несовершенства, продемонстрировала Голливуду, что воображение и контакт с жизнью могут преодолеть эти недостатки и что виртуозное владение камерой еще не является решающим в создании фильма. Монтаж стал новой модой, он включался в фильмы в качестве специального эффекта. Слово «монтаж» было включено в профессиональный язык Голливуда, однако его значение ограничивалось применением смены коротких кусков или быстрых наплывов, использовавшихся для перехода от одной сцены к другой.

Русские фильмы также продемонстрировали американским режиссерам иной аспект актерской проблемы. Они доказали, что природа кино, в частности немого, такова, что профессиональный актер в картине не обязателен... Видя перед собой русский пример, голливудские продюсеры начали более тщательно выбирать актеров на характерные роли и стремились создавать образ с помощью изобретательного применения продуманных деталей»*.

В тех американских фильмах тридцатых годов, которые отражали идеи рузвельтовского «нового курса», ощущается влияние советского киноискусства. Оно проявляется в не свойственной Голливуду социальной трактовке действительности, в утверждении темы солидарности простых людей как единственного пути спасения от экономического кризиса.

В некоторых приемах режиссуры можно увидеть источник, вдохновивший режиссера,— это известные советские фильмы, в которых есть сильные эпизоды, изображающие судьбу и поведение коллектива. В ряде случаев источником влияний оказывался какой-либо известный советский документальный фильм, скажем, «Турксиб», причем это влияние простиралось не только на документальные, но и на художественные фильмы.

Трактовка народно-освободительной борьбы в американском кино тридцатых годов нередко искажала историческую правду, но авторы неизменно пытались заимствовать хотя бы внешние приемы советских фильмов. Динамические эпизоды, изображавшие революционную толпу или образ народного героя, принадлежали, как правило, к лучшим кускам этих фильмов, а черты влияния советского кино всегда отмечались американской критикой с похвалой, как признак высокой кинематографической культуры режиссера.

В области изобразительной трактовки фильмов неоспоримо влияние материала съемок фильма «Да здравствует Мексика!» С. Эйзенштейна — Э. Тиссэ. Низкий горизонт и небо во весь экран с плывущими по нему облаками стали обязательными при съемке мексиканского пейзажа любым американским (и мексиканским) кинематографистом.

И все же говорить о глубоком и органическом влиянии советского кино на фильмы Голливуда было бы неверным. Организационная структура американской кинематографии исключала возможность проявления таких влияний, которые входили бы в противоречие с коммерческой эстетикой Голливуда.

Было бы неверно ограничивать влияние советских фильмов использованием отдельных приемов монтажа, актерского исполнения или даже внедрением новых сюжетов. Его влияние было гораздо более глубоким, хотя оно и не выражалось в плане прямых заимствований стиля или манеры. Это влияние выражалось в более глубоком понимании режиссерами природы киноискусства, трактовки человека, использования детали для характеристики его внутреннего мира и т. п.

В поисках путей отражения новой реальности советские режиссеры отвергали предшествующий опыт дореволюционного кино. Один из пионеров советского революционного кино Дзига Вертов провозгласил документальное кино единственным видом искусства. За нарочитой парадоксальностью манифестов Дзиги Вертова и его товарищей можно увидеть положительную программу: их авторы, отвергая эстетику буржуазного искусства, стремятся к прямому отражению действительности и реабилитации ее в искусстве.

Так возникла теория «киноглаза», «киноправды», «съемки жизни врасплох», определившая целый этап творческих поисков и теоретических разработок метода прямой съемки. Неверно понятые современниками, эти опыты оказались важным и положительным этапом развития документального кино как образной публицистики.

* Lewis Jacobs. The Rise of the American Film. A Critical History. New York, 1941, pp. 313 — 324.

Спустя тридцать лет после того как Дзига Вертов в теоретических статьях, выступлениях и в ряде фильмов утверждал свой метод, «киноправда» снова возродилась в киноискусстве. Пробудившийся интерес к изображению человека в его повседневном существовании был следствием исторических перемен, связанных со второй мировой войной и последовавшим за ней периодом «холодной войны».

Это заставило режиссеров-документалистов во Франции, Италии, Англии и США обратиться к творческому и теоретическому наследию Дзиги Вертова. Для Жана Руша и Эдгара Морена, Марио Русполи, Ричарда Ликока, Криса Маркера и других художественный опыт Д. Вертова представлял несомненный интерес. В фильмах Д. Вертова их интересовали попытки показать «живого человека», по его выражению, в непосредственном поведении, не подозревающего, что он является объектом киносъемки.

От Д. Вертова пришло и утвердилось название этого направления — «киноправда», «синема-верите». Современная техника репортажной киносъемки, возможность снимать портативной синхронной или скрытой камерой помогли осуществить на практике художественное проникновение во внутренний мир человека, о котором мечтал Дзига Вертов и которое он предугадал в своих теоретических выводах и фильмах.

Влияние советского кино на кинематографии Запада не ограничивалось воздействием классических фильмов немого периода. Начиная от «Путевки в жизнь», трилогии о Максиме и «Чапаева» и вплоть до «Летят журавли», «Баллады о солдате» и фильмов последних лет советское кино активно воздействует на мировую кинематографическую культуру. В первую очередь следует назвать кинематографии социалистических стран, где влияние советского кино наиболее очевидно ввиду сходства идейно-художественных задач, стоящих перед кинематографистами социалистического лагеря. Естественным является обращение к художественному опыту страны, которая по-своему решала те же проблемы.

В большинстве стран, вступивших на путь социалистического развития после второй мировой войны, кинематография буржуазного этапа была лишена прочной материальной и финансовой базы, влачила жалкое существование. В условиях конкуренции капиталистических кинематографий, и в первую очередь Голливуда, продюсеры малых стран, думающие только о наживе, финансировали постановки развлекательных коммерческих фильмов — комедий и мелодрам. Отдельные советские фильмы, попадавшие на экраны Польши, Чехословакии, Венгрии в тридцатые годы, производили на кинематографистов этих стран огромное впечатление, в первую очередь своим реалистическим раскрытием человеческих характеров. Литература социалистических стран наполнена воспоминаниями кинематографистов старшего поколения, рассказывающих о том, чем были для них советские фильмы звукового периода, и в первую очередь «Чапаев» и трилогия о Максиме.

Общеизвестно, какое важное место в кругу интересов польского кинематографического объединения «Старт» занимали советские фильмы предвоенных лет. Они вошли в художественный опыт старшего поколения режиссеров народной Польши.

Новая историческая эпоха в истории этих стран, связанная с их переходом на социалистический путь развития, по существу способствовала рождению национального киноискусства. Кинематографисты социалистических стран познакомились сразу со множеством советских фильмов, отражавших различные этапы развития советского кино.

Один из лучших режиссеров венгерского кино Золтан Фабри неоднократно подчеркивал большую роль, которую сыграли в становлении национального венгерского киноискусства фильмы В. Пудовкина и его большая воспитательная работа, выражавшаяся в художественном руководстве рядом венгерских фильмов.

Кинематографисты социалистических стран, подобно итальянским неореалистам, не могли пройти мимо методов разработки человеческих характеров, раскрывающихся в социальных связях, классовых драматических конфликтах, рожденных действительностью.

Освобождаясь от догматических норм послевоенного периода, киноискусство находило свое национальное своеобразие, связанное с традициями национальной культуры, но глубокая и органичная связь с реалистическими традициями советского киноискусства продолжает существовать, оплодотворяя художественную практику сегодняшнего кино.

Иногда реалистические традиции современного киноискусства стран социализма уходили в предвоенные годы, к творчеству своих режиссеров старшего поколения, испытывавших влияние советского кино двадцатых и тридцатых годов. Можно ли говорить о таких этапных фильмах немецкого кино догитлеровского периода, как фильмы «Поездка матушки Краузе за счастьем» или «Куле Вампе», не усматривая в них глубокого воздействия советского кино, в частности творчества В. Пудовкина. Обостренная социальная ситуация, дающая основу для развития сюжета, разработка человеческих характеров, вытекающая из социальной природы конфликтов, заставляют вспоминать пудовкинскую «Мать», хотя внешнего сходства зритель и не заметит. Оно в общности метода, в подходе к формам драматургии фильма, монтажу, использованию детали.

Столь же отчетливо ощущался метод советского кино в чехословацком довоенном фильме «Гей, руп» или в польском «Молодой лес». Для каждого режиссера в Европе, не желавшего идти по пути подражания голливудским стандартам коммерческого фильма, единственной альтернативой было обращение к опыту советского кино.

Влияние одного национального искусства на другое не может осуществляться по принуждению, это сказалось бы на результатах, на фильмах, повторяющих лишь внешние стилистические приемы своего прототипа. Ни в одном из фильмов социалистических стран, чьи создатели были воодушевлены реалистическими традициями советского кино, нельзя обнаружить копирования чужих образцов. Во всех случаях это было глубокой переработкой традиций и художественной формы, связанной с национальным искусством и литературой данной страны.

Восприятию реалистических основ советского киноискусства способствовала учеба во ВГИКе ряда поколений кинематографистов Польши, Венгрии, Чехословакии, Болгарии, Румынии, ГДР. Молодые кинематографисты этих стран возвращались к себе на родину, вооруженные опытом и мастерством, которые им передали их советские учителя, с тем чтобы создавать фильмы, национальные по художественной форме, но несущие в себе принципы социалистического искусства.

В 1928 году на страницах журнала «Советский экран» появилась статья «Будущее звуковой фильмы», подписанная С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым. В том же году она была перепечатана крупными киножурналами Англии, Франции и США. Авторы статьи намечали пути развития звукового кино, утверждая, что «только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования».

Как известно, приход звука вызвал чувство активного протеста среди многих ведущих мастеров западного киноискусства. Они сопротивлялись продюсерам и руководству кинокомпаний, предлагавшим им приступить к постановке звуковых разговорных фильмов. Они не могли не видеть, как сужаются возможности движения камеры, монтажа и даже актерского исполнения. Множество новых технических и творческих проблем возникало с приходом звука, и в первую очередь проблема актерского исполнения. Чаплин до середины тридцатых годов отказывался от слова в фильме, ограничиваясь использованием только музыки.

«Будущее звуковой фильмы» вызвало большой резонанс среди кинематографистов всего мира. Содержание «Заявки» предлагало решение проблемы, устраняя рабское, иллюстративное использование нового выразительного средства. Предвидение авторов «Заявки», сделанное на заре звуковой эры кино, оказалось точным. Крупные режиссеры Европы и Америки разрабатывали на практике приемы контрастного применения звука и изображения для того, чтобы усилить смысловую и эмоциональную нагрузку своих фильмов. Теоретическая мысль советских режиссеров предвосхитила развитие мирового киноискусства, дав точный анализ ситуации и наметив пути использования новых выразительных средств кино.

Важнейшее открытие, предугадавшее путь развития мирового киноискусства на тридцать лет вперед, сделал в начале тридцатых годов С. Эйзенштейн. Приступая к работе над фильмом «Американская трагедия», С. Эйзенштейн сформулировал в статье «Одолжайтесь» свою теорию внутреннего монолога. Его выводы были направлены на обновление самих основ киноискусства. В годы немого кино актер раскрывал внутренний мир своего героя с помощью пантомимы. Сложные переживания оказалось возможным передать едва заметным движением глаз, лица, руки.

На помощь режиссеру приходила разработанная система использования детали, которая играла важную роль в раскрытии характера героя или его душевного состояния. С приходом звука возможность кино проникать в душевный мир героя раздвинулась в большой степени. В статье «Одолжайтесь» С. Эйзенштейн писал о потоке мыслей и чувств героя, раскрываемых с помощью звучащего с экрана внутреннего монолога.

В своем выступлении на Всесоюзном творческом совещании работников советской кинематографии в 1935 году С. Эйзенштейн сделал следующий шаг после теории внутреннего монолога. Он утверждал, что «методом внутреннего монолога можно строить вещи и не только изображающие внутренний монолог». Эта формула подводила итог всей эволюции выразительных средств советского и мирового киноискусства. Она как бы предвидела последующее развитие мирового кино, включая такие произведения, как «$8^1/_2$» Федерико Феллини, «Война окончена» Алена Рене, «Ленин в Польше» Сергея Юткевича и ряд других.

С. Эйзенштейну не пришлось в творческой работе реализовать свои идеи, ставшие ныне в центре всех художественных поисков лучших мастеров мирового кино. Тем не менее его вклад в сегодняшний день киноискусства значителен и приносит свои плоды наряду с влиянием, которое постоянно оказывают на киноискусство мира новые произведения советского кино.

Все вышесказанное не означает, что процесс влияния, творческого обогащения был односторонним. Нет, и наши мастера в свою очередь многому научились у великих художников-реалистов Запада. Так, например, учеба у Д. У. Гриффита, анализ сделанных им открытий в области монтажа получили свое отражение в статьях и книгах Л. Кулешова, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и С. Юткевича. Это был глубоко закономерный этап, предшествовавший рождению собственного, гораздо более могучего искусства.

Не менее значительным было и влияние чаплиновской «Парижанки» на советское киноискусство. Режиссерские приемы Чаплина в этом фильме сыграли важную роль в подготовке советского звукового кино на этапе перехода от эпического кинематографа к углубленному изображению человеческого характера. Впрочем, обнаружить какие-либо черты прямого заимствования стиля или манеры чаплиновской «Парижанки» ни в одном советском фильме не удастся. Это влияние выражалось в более глубоком понимании режиссерами природы киноискусства, трактовки человека, использования детали для характеристики его внутреннего мира и т. п.

Можно проследить и влияние послевоенных итальянских фильмов на работы молодых советских режиссеров, вышедшие на экраны после 1956 года. Подчеркнутый интерес итальянских кинематографистов к раскрытию внутреннего мира своих героев средствами реалистического искусства был близок художественным устремлениям советских режиссеров. В этом процессе сливались два направления — возрождение реалистических традиций советского кино тридцатых годов и эти же традиции, переработанные художниками другой страны, обогатившими их своим художественным опытом.

В капиталистических странах культура разъединена. Никогда в истории капиталистических стран культура не делилась столь явственно на культуру буржуазную, рождающую кино, не смеющее называться искусством, и культуру, тяготеющую к социализму и коммунизму. Ленинская теория двух культур, сформулированная более чем полстолетия назад, подтверждается всем ходом развития капиталистического общества.

Советские фильмы входят в художественный опыт тех представителей западного кино, которые стоят на прогрессивных позициях, на реалистическом пути.

В наши дни, когда все прогрессивное человечество отмечает великую дату — пятидесятилетие существования первого в мире социалистического государства,— советское кино, верное принципам социалистического реализма, по-прежнему играет активную роль, прямо воздействуя правдивыми образами на умы и сердца сотен миллионов людей в странах капитализма. Оно также предлагает свой художественный опыт прогрессивным художникам всего мира. Оно одновременно влияет всем своим историческим прошлым и сегодняшней творческой практикой, обогащаясь в свою очередь от живой взаимосвязи с передовым киноискусством всего мира.

Одно из важнейших мероприятий, проводимых в дни V Московского международного кинофестиваля, — научный симпозиум, посвященный тому влиянию, которое идеи Октября и вызванное ими к жизни советское киноискусство оказали на развитие мирового кинематографа. Задолго до открытия фестиваля в оргкомитет стали поступать письма от многих крупных деятелей зарубежного кино, изъявляющих желание принять участие в этом собеседовании. Наиболее интересные материалы мы опубликуем в одном из ближайших номеров.

Редакция нашего журнала, со своей стороны, также обратилась к некоторым известным деятелям мирового киноискусства с просьбой сообщить, какое, по их мнению, влияние оказало советское киноискусство на их творчество и на кинематограф их стран. Публикуем письма, которые прислали нам известные режиссеры Карло Лидзани (Италия), Велько Булайич (Югославия) и Луис Гарсиа Берланга (Испания). Публикация писем зарубежных мастеров кино будет продолжена.

Советская кинематография и итальянская культура

Влияние, которое крупнейшие мастера советского кино оказали на итальянское, отмечалось не раз (в частности, довольно обстоятельно в моей «Истории итальянского кино»). Это влияние было особенно значительным в период между 1938 и 1950 годами. До этого времени можно отметить влияние, и то лишь в области формы, на первый фильм Алессандро Блазетти, называвшийся «Солнце» (1929). Зато начиная с 1939—1940 годов произведения Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и Александрова, которые тщательно изучил и пропагандировал Умберто Барбаро, видели втайне от руководства такие студенты Римского экспериментального киноцентра, как Джузеппе Де Сантис, Пьетро Джерми, Микеланджело Антониони, а также иной раз совсем зеленая вольнослушательская молодежь: как Висконти, Лидзани и другие. Эти произведения, как я уже говорил, начиная с 1939—1940 годов стали оказывать решающее влияние на итальянскую кинематографию.

И это не было только «кинематографическое» влияние: многие из молодых итальянских интеллигентов стали воинствующими марксистами именно под воздействием революционного духа, которым были исполнены эти произведения.

Однако, повторяю, говоря все это, я не открываю ничего нового. А мне хочется сделать несколько более тонкое замечание.

Ценнейший урок, который мы извлекли из этих произведений, заключался не столько в том, что они полностью опровергали основные тезисы фашистской пропаганды (которая никогда и не воспринималась лучшей частью интеллигенции и молодежи), сколько в том, что они вскрывали несостоятельность идеалистической эстетики, глубоко укоренившейся в среде антифашистской интеллигенции благодаря известному философу и критику Бенедетто Кроче.

Философ этот был учителем целого поколения, однако он в течение нескольких десятилетий вел идейную борьбу на два фронта: против фашистской поверхностности и вульгарности и одновременно против марксистского, как он выражался, «схематизма» и «материализма». Но, как я уже сказал, на его трудах выросло и сформировалось целое поколение. И как раз основные работы крупнейших советских киномастеров были такими безупречными произведениями искусства, которые позволили поднять вопрос о слабости идеалистической эстетики; они были первым рычагом, с помощью которого в дальнейшем критика — пусть даже не марксистская — начала ниспровержение гегемонии идеалистической культуры. А ведь она, в сущности (невзирая на политическую гегемонию фашизма), и была в то время официальной итальянской культурой.

И вот сегодня, когда я стараюсь вскрыть причины влияния, оказанного советской кинематографией на итальянскую интеллигенцию, влияния, которое облегчило

проведение критической «операции» не только в области киноискусства, — я нахожу лишь один ответ: советская кинематография в творениях ее крупнейших мастеров явилась открытием н о в о г о с о д е р ж а н и я, воплощенного в н о в ы е ф о р м ы в ы р а ж е н и я. Это было открытие нового киноязыка (которое велось параллельно создателями нового языка кино в немецкой, американской и французской кинематографии). Это был национальный вклад в творческие поиски, которые в те годы велись во всем мире. Советская кинематография переставала оказывать это влияние — и в области содержания, и идеологически,— когда ее выразительные средства становились устаревшими, застывшими и когда оставалось одно лишь содержание, о д н а голая проповедь.

Карло ЛИДЗАНИ

Сокровищница кинокультуры

Как и всякого любителя киноискусства, меня всегда интересовали русские фильмы. Они вошли в сокровищницу кинематографической культуры— сокровищницу, служащую основой всякого индивидуального творчества, а также развития новых идей и сюжетов в киноискусстве.

Перечислить имена режиссеров и названия фильмов, оказавших влияние на этот процесс, означало бы повторить общеизвестные вещи.

Говоря конкретно, в одном из моих первых фильмов — «Добро пожаловать, мистер Маршалл!»— есть эпизод, который я посвятил Пудовкину. В его основе была сцена, заимствованная у этого великого режиссера. Ее воссоздавал — в ином решении и при других обстоятельствах — мой фильм.

Луис Гарсиа БЕРЛАНГА

Не только в прошедшем времени

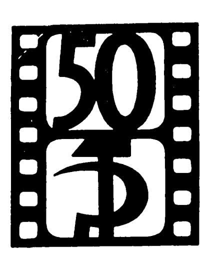
В любом событии последнего полувека, в любом художественном произведении этих лет невозможно не найти в том или ином виде влияния Октябрьской революции. Как невозможно отделить жизнь от искусства, так невозможно отделить идеи и все то, что Октябрьская революция дала человечеству, от произведений, проникнутых ею.

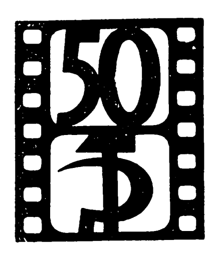
Естественно, что Великий Октябрь зрим в произведениях советских художников, в произведениях, которые открывают новую эпоху в киноискусстве, так как фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Дзиги Вертова — если называть только самые выдающиеся имена — оказали влияние на художников всего мира. Но этим не исчерпывается значение Октября и его влияние на мировой кинематограф.

Неисчислимыми путями пробивались идеи гуманизма, идеи освобождения человечества во все произведения и принимали теперь форму не туманных пожеланий, но форму конкретного политического акта, законченной идеологии и примера, форму осуществленной реальной возможности. А картины «Броненосец «Потемкин», «Генеральная линия», «Конец Санкт-Петербурга», «Иван Грозный», «Детство Горького» и многие другие сыграли значительную роль в формировании взглядов на миру художников и зрителей во всем мире, а дух Октября нашел свое законченное выражение и в борьбе югославских народов.

Советские фильмы, вдохновленные и проникнутые духом Великого Октября, всегда оставляли во мне сильное и неизгладимое впечатление. Из них я выделяю картины Сергея Эйзенштейна, который был и остался величайшим революционером среди революционеров кинематографа, но было бы ошибкой вести разговор о советском кино только в прошедшем времени, это несправедливо по отношению к современным художникам. Своей последовательной борьбой за коммунизм, за гуманные идеи Октября они продолжают дело своих великих предшественников, и поэтому советское кино нам всем, всему миру, интересно и близко.

Велько БУЛАЙИЧ





А. ЛЕМБЕРГ

Командир кинофронта

О первых годах советского кино написано немало. Однако речь обычно идет о режиссерах, операторах, актерах — о тех, кого объединяют понятием «художник». Я не собираюсь спорить с подобной традицией, тем более что сам принадлежу к этой части кинематографистов. Но когда думаешь о тяжелейших условиях, в которых вставало на ноги молодое советское кино, хочется вспомнить о тех, кто по воле партии приходил к нам, художникам, чтобы вместе строить первое в мире коммунистическое киноискусство.

Десятого марта 1965 года газета «Правда» поместила некролог об Э. С. Кадомцеве — замечательном большевике-ленинце. Партия и лично товарищ Ленин поручили ему в свое время воссоздать отечественную кинематографию.

В «Правде» было написано, что умер верный сын партии, соратник Ленина, член КПСС с 1901 года, организатор боевых дружин в дни революции 1905 года, член военно-боевого центра при ЦК партии большевиков Эразм Самуилович Кадомцев. В некрологе были четыре строчки о том, что он возглавлял Госкино: по предложенным им темам были созданы фильмы «На крыльях ввысь», «Броненосец «Потемкин» и другие. Эти скромные сведения о работе в кино одного из его выдающихся руководителей я хочу расширить, чтобы наши молодые творческие работники знали и не забывали Эразма Самуиловича Кадомцева.

Он фактически являлся тем командиром, которому пришлось штурмовать кинокрепость в самый сложный период — в дни новой экономической политики. Кандидатура Кадомцева была выдвинута не случайно. В революцию 1905 года вместе со своим братом Иваном он создал боевые дружины на Урале и написал их устав, который уложился на одной странице и состоял из одиннадцати небольших параграфов, четко определявших задачи членов организации.

Создавая устав, тов. Кадомцев стремился к лаконизму, четкости, к тому, чтобы устав запоминался каждым членом боевой дружины, так как царская охранка, обнаружив такой листок, немедленно арестует, а затем—виселица, каторга, в лучшем случае — ссылка. Человек, написавший такой устав, должен был обладать не только дисциплинированным умом, но и большой культурой.

Эразм Самуилович Кадомцев был вызван Лениным в Петербург и введен в состав военно-боевого центра при ЦК партии большевиков. По его системе боевые дружины были созданы и действовали в Петербурге, на Урале и в других промышленных центрах.

Э. С. Кадомцев по совету В. И. Ленина, с которым он встречался в Уфе в 1900 году, по возвращении из ссылки пошел в военное училище, чтобы изучить военное дело для применения его во время революции. Будучи офицером, он в период войны с Японией вел революционную пропаганду среди солдат и поднял на мятеж 6-й восточный сибирский полк.

В годы реакции Э. С. Кадомцев был арестован и выслан в Сибирь, откуда бежал во Францию. В Париже он встречался с Лениным. Эразм Самуилович работал шофером и учился в летной школе, ведя там большую революционную работу.

В дни Октября 1917 года Э. С. Кадомцев воссоздал боевые организации на Урале, руководил их действиями.

Позднее Кадомцев работал вместе с Ф. Э. Дзержинским в органах ВЧК. В 1922 году его назначили командующим войсками ОГПУ. И вот в 1923 году небольшая, плохо вооруженная, разрозненная рота киноработников получает такого командующего, большие дела которого далеко не все описаны в настоящей статье.

Анатолий Васильевич Луначарский на одной из встреч с киноработниками сказал, что они полу-

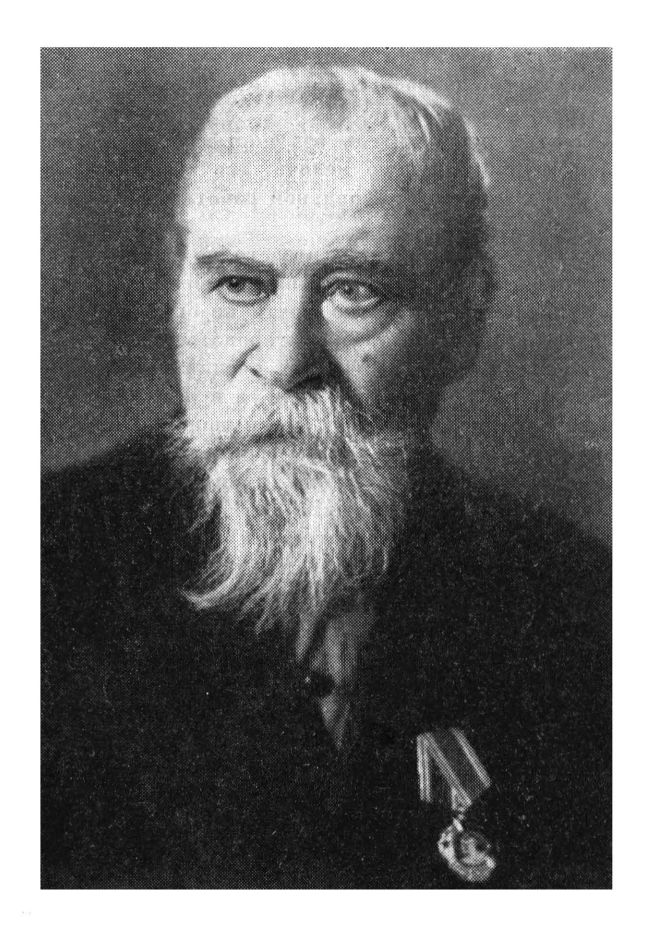
чили только третью часть Кадомцева, так как одновременно он является членом коллегии ОГПУ и начальником Автопромторга. А ведь тогда предстояло почти заново строить автомобильную промышленность и одновременно приводить в порядок старое разрушенное автохозяйство, которое за восьмилетний период империалистической и гражданской войны пришло в полную негодность.

Трудное время переживала тогда и кинематография. В нее проникло немало дельцов, мешавших новому делу. Часть киноработников занималась скрытым и явным саботажем. Киностудии выбыли из строя, не было аппаратуры, пленки. Лишь небольшая группа старых специалистов честно сотрудничала с Советской властью. Словом, здесь требовался не только твердый руководитель, но и человек, обладающий пытливым умом и огромной трудоспособностью, нужен был страстный и честный пахарь, чтобы посеять добрые семена. Эразм Самуилович умел работать: он успевал одновременно руководить сложным хозяйством Автопромторга, нести обязанности члена коллегии ОГПУ и восстанавливать кинопромышленность.

Обладая талантом организатора, этот человек был внимателен к людям, умел убеждать их, увлекать работой, вести за собой. Он был не только образованным человеком, но и проницательным, глубоким исследователем человеческих душ.

Итак, в 1923 году партия поручила товарищу Кадомцеву навести порядок в кино. И вот в особняке в Малом Гнездниковском переулке, где размещался Всероссийский фотокиноотдел Наркомпроса, появился человек с внушительной черной бородой, поначалу показавшийся кое-кому «простачком».

«Кого прислали?» — в смятении зашептали кинематографисты. Я помню, как новый руководитель собрал нас и с твердостью, неожиданной для «простачка», заявил: «Я, товарищи, в вашем деле человек новый, неопытный. Но я прислан сюда партией. Если меня партия пошлет на завод «Гужон» делать гвозди — я буду делать гвозди. Сейчас надо восстанавливать кинопроизводство. Я умею разбираться в людях. Хотите работать — работайте честно! А кто хочет мешать и саботировать, учтите — я, кроме того, еще и член коллегии ОГПУ. Сейчас я в вашем деле мало разбираюсь, но надеюсь, что в самом ближайшем времени я его изучу, и полагаю, что вы мне в этом поможете». Такое прямое заявление пришлось нам по душе. И, в самом деле, Кадомцев сразу же начал действовать решительно и смело. Дорогой особенностью Эразма Самуиловича была ненависть к бумажному бюрократическому



Эразм Самуилович Кадомцев

потоку. Он говорил своему секретарю: «В моем кабинете должен быть письменный стол для бумаг, но в нем не должно быть больше одного ящика». Мы никогда не видели его с портфелем, несмотря на то что в то время кое-кто из руководителей соревновались не только качеством портфелей, но и количеством наполнявших их бумаг. Бюрократизм был злейшим врагом Кадомцева. На совещаниях с работниками госкиновского аппарата он шутя говорил, что даже к чистке своих зубов можно подойти по-бюрократически. «Если вы их чистите зубной щеткой только вдоль, то между зубами у вас остается осадок, это и есть бюрократический подход к чистке своих собственных зубов. Нужно обязательно проводить зубной щеткой поперек, чтобы у вас были чистые зубы. Я хочу, —говорил он, — чтобы наш аппарат был чист от бюрократизма, работал четко, чтобы каждый был на своем боевом участке достойным бойцом. Помните, что работаете вы, а я вами

только руковожу и как командир требую от вас честного, добросовестного отношения к своему труду».

Этот руководитель без портфеля великолепно запоминал каждую мелочь, его огромный опыт революционной подпольной работы был хорошей школой.

Эразму Самуиловичу предстояло разобраться не только в технике, но главным образом в людях. Среди киноработников почти не было коммунистов, и нужно было ориентироваться в основном на честных беспартийных специалистов. Понимая, что все решают люди, а в искусстве успех во многом зависит от людей творческого труда, Кадомцев создает вокруг себя небольшую организационную группу из административных и творческих работников.

Своим первым заместителем он назначает беспартийного художника Космана, директорами бывших кинофабрик Ханжонкова и Ермольева выдвигает беспартийных специалистов режиссеров Б. Михина и Е. Иванова-Баркова. Действуя решительно и смело, Эразм Самуилович назначает коммерческим директором не просто беспартийного, а еще и бывшего кинопредпринимателя, осевшего в России грека Теодосиадиса, который, образно говоря, одной ногой стоял в Греции и мечтал со своей семьей скорее покинуть большевистскую Россию. Кадомцев всего этого не мог не знать, но он прекрасно понимал, что без его ведома Теодосиадис Россию не покинет, а деньги для восстановления советской кинематографии — добудет. И действительно, Теодосиадис как коммерческий директор оказался «на высоте». Я знал его, он был одним из тех предпринимателей, кому в России был нужен длинный рубль. Коммерческий директор «Госкино», бывший предприниматель-иностранец удивлялся тому, что ему было оказано такое большое доверие. Подписывая деловые бумаги, Кадомцев бегло их просматривал, а в некоторых случаях совсем не читал, но непременно обращал внимание на то, есть ли на них исходящий номер. Теодосиадис, потрясенный этим, обращался к Кадомцеву:

— Я же могу написать черт знает что, а вы подписываете!

— Вы у меня коммерческий директор и знаете лучше меня, что и как писать, я вам доверяю.

Дело в том, что Эразм Самуилович прекрасно знал, что каждая копия проверена по исходящему номеру другим его заместителем, Ивановым, который являлся его помощником по административной линии. Теодосиадис и другие понимали, что такого руководителя, как Кадомцев, подводить нельзя и, прежде чем нести к нему что-либо на подпись, нужно тщательно подумать и отработать деловой смысл письма или отношения, чтобы не подорвать доверия, которое было дорого для каждого, кто работал с Эразмом Самуиловичем.

Кадомцев был человеком большого государственного размаха, он великолепно разбирался в финансовых вопросах.

Прежде чем приступить к производству кинокартин, он, к примеру, поручил беспартийному Н. Хажинскому организовать Госкиноторг на базе бывшего магазина английской фирмы «Кодак», который помещался на Петровке в Москве (магазин этот существует и сейчас и продолжает торговать фотокинотоварами советского производства).

Госкиноторг был государственным коммерческим органом, который снабжал и финансировал кинопроизводство. Под руководством Эразма Самуиловича Н. Хажинскому удалось в короткий срок открыть магазины фотокинотоваров в разных городах Советского Союза, а также впервые в России организовать фабрику фотобумаги. Коммерческие операции Госкиноторга позволили организации «Госкино» не только отремонтировать киностудии, но и приступить к производству больших игровых художественных фильмов.

Наряду с запуском киностудий игровых фильмов Кадомцев создает «Культкино», в задачи которого входило производство документальных и научно-популярных картин. По его инициативе Дзига Вертов создает в «Культкино» одно из крупнейших своих документальных кинопроизведений «Шестая часть мира».

«Культкино» стало первой организацией, объединившей работников документального и научно-популярного кино, которые многим обязаны Эразму Самуиловичу.

Кадомцев был убежден, что организация «Культкино» явится не только базой документального и научно-популярного кино, но и первой ступенью к выдвижению молодых творческих кадров. Во главе организации «Культкино» Эразм Самуилович поставил опытных товарищей: директором назначил кинооператора В. Степанова, а заведующим производством — Н. Баклина, автора и постановщика первого русского полнометражного научно-популярного фильма «Пьянство и его последствия», поставленного задолго до Октябрьской революции фирмой Ханжонкова. В «Культкино» под руководством Баклина был создан большой научно-популярный фильм «Аборт», режиссерами этой картины были доктор Галкин и снимавший ее кинооператор Г. Лемберг.

Так под руководством большевика Кадомцева закладывались в 1923—1925 годах основы советской кинематографии, формировались ее кадры.

Процесс этот протекал совсем не гладко, надо было действительно разбираться в людях, а также уметь по-хозяйски распределять средства, которые не так-то просто было добыть.

В течение короткого времени по приказу Э. С. Кадомцева все государственное имущество, которое оказалось у сотрудников, будь то мебель или аппаратура, было собрано и, вне зависимости от положения сотрудника или занимаемой им должности, водворено на восстановленные киностудии.

Доверяя людям, Эразм Самуилович любил, незаметно для окружающих, контролировать свое хозяйство, он появлялся там, где его не ждали, довольно часто заходил как посторонний человек и наблюдал за работой кинотеатров, ателье и других подведомственных ему учреждений.

Вмешиваясь в каждую мелочь, он никогда не давал почувствовать своему аппарату и творческим работникам, что, мол, он все знает и все видит. Он требовал принципиальности и сам был принципиален в своих решениях и никогда не подменял людей, которым был поручен тот или другой участок работы. В его приемной никогда не скоплялись посетители, никто его не ждал и заранее не записывался на прием, так как все вопросы решались очень просто теми людьми, которым надлежало решать их на своем участке.

Я помню, как однажды в его кабинете раздался телефонный звонок очень ответственного товарища, который обратился к Кадомцеву с просьбой занять его жену-актрису в съемках фильма. Эразм Самуилович не отказал, а ответил, что этими вопросами не занимается, что у него на кинофабрике есть директор Б. Михин, к которому и нужно обратиться. Эразм Самуилович знал, что Михин не пойдет ни на какие компромиссы, если актриса не соответствует роли, а Михин был уверен в том, что Эразм Самуилович его в этом всегда поддержит. Так оно и было, жена весьма ответственного товарища в картине не снималась.

Именно Кадомцев выдвинул идею: отразить на экране революцию 1905 года. Он привлек к работе в «Госкино» почти весь творческий коллектив «Пролеткульта» во главе с С. Эйзенштейном, которому дал возможность развернуться во всю ширь его, эйзенштейновских, замыслов. Этот шаг в то время был очень смелым, так как широкий размах Эйзенштейна выходил не только за рамки очень дефицитной, остролимитированной пленки, но и нарушал все сметные и финансовые предположения, что не могло не отразиться на производственной деятельности многих творческих работников, которых возмущало, что молодой, только что пришедший в кино Эйзенштейн увлекся рискованными экспериментами.

Кадомцев угадал в Эйзенштейне будущего мастера и дал ему возможность создать шедевр мирового киноискусства «Броненосец «Потемкин».

Одной из крупных заслуг Эразма Самуиловича было еще и то, что он не пытался объединить и подчинить другие киноорганизации своей, госкиновской, системе, а наоборот, стремился соревноваться с ними. Это соревнование было очень плодотворным, оно принесло советской кинематографии большую пользу.

Советское кино многим обязано Эразму Самуиловичу Кадомцеву. За короткий срок своей деятельности он сумел высоко поднять знамя большой советской кинематографии

Л. БРАСЛАВСКИЙ

О правде и «правде»

Грядущие поколения будут с пристальным интересом всматриваться в лица людей, запечатленные в документальных фильмах. Ведь эти люди — первые. Это они прошли после залпа «Авроры» 50 беспримерных лет... Их повседневные дела будут всегда изумлять. Их идеалы останутся мерилом человечности. Их бытие обретет силу легенды. Легенды, не имеющей равных.

Каким же должен быть сценарий фильма об этих людях, о невиданном времени, о новом обществе, которое прошло полувековое испытание огнем и железом?

Я думаю об этом, как современник этих людей, как сценарист...

— А существует ли он, сценарий документального фильма?

Ответить с определенностью на этот вопрос, от которого веет даже чем-то мистическим, могли бы, пожалуй, лишь звездочеты. У них на все были свои ответы... Но тогда не было сценарной проблемы.

В наше же время гипотезы, теории и течения меняются с такой быстротой, что временами истина начинает казаться призрачной звездой, исчезающей во мраке Вселенной.

К числу призраков, несомненно, относится и сценарий. Иногда он вдруг совершенно неожиданно испаряется в процессе съемок. И в лучшем случае остается только название. А иногда он настолько сливается с готовой картиной, что тоже вроде бы как-то исчезает. Остается съемка, остается монтаж. А где же сценарий?

Но если принять за данное, что сценарий — это нечто призрачное, тогда и сценарист — не что иное, как призрак. Но в жизни-то он существует — ходит, ест, болеет гриппом, мучается сомнениями, имеет детей, получает гонорары... Бывает, что с ним даже раскланиваются в Доме кино.

Невежды, которые отличаются от компетентных людей тем, что всегда знают «больше», утверждают, что вообще сценарий — это чистейший блеф.

Между тем сценарий существует. Он существует в каждом кадре, в каждом эпизоде и, уж поверьте, во всей картине в целом. Даже если там нет фамилии сценариста. Просто его на время подменили оператор или режиссер, так же как частенько сценарист подменяет режиссера при сотворении фильма, ибо творит его главным образом тот, кто дает ему мысль...

Многие писатели утверждают, что боятся бумаги. Маленькая чистенькая стопка бумаги, сверкающая невинной белизной, наводит на них такой страх, что они опасаются подойти к столу. И тогда они начинают кружить. Круги эти могут разрастаться, превращаясь подчас в кругосветное путешествие. Но рано или поздно писатель должен вернуться к письменному столу, если не хочет изменить своему первородству и не прослыть рядовым туристом.

Что же сказать о нас? (И здесь, и «далее везде», пользуясь железнодорожным языком, речь идет о сценаристах документального кино...)

Перед сценаристом не лист бумаги, на которой он закует в чеканные фразы уже осмысленную жизнь. Перед ним сама жизнь, из скопища фактов и событий которой нужно что-то выбрать. Но как сделать так, чтобы это выбранное не предстало на экране дохлым, кастрированным, лишенным здравого смысла. Ибо, что бы ни проповедовали поклонники «новых течений», с какой бы яростью ни доказывали необходимость ниспровержения всех основ, какими бы пигмеями в их воображении ни вставали Эсхил, Вольтер и Чехов, — если в их творениях нет здравого смысла, они могут убедить в своей гениальности лишь собственную жену.

Искусство — это прежде всего здравый смысл, извлеченный из потока, а подчас и хаоса жизни, извлеченный, чтобы объяснить эту жизнь и вдохновить человека на борьбу.

Так вот, перед тем как, засучив рукава, врубиться в скалу, чтобы отбить от нее хотя бы кусок тверди, которая потом, подобно скульптуре,

обретет линии, формы и цвет, сценарист испытывает страх. Быть может, даже больший, чем писатель перед стопкой бумаги....

А страх, как известно, может толкнуть на крайне безрассудный поступок, на один из грехов современного искусства — заданность...

— Вы не хотели бы поехать в Сибирь... на строительство ГЭС?

— С удовольствием.

— Придумайте что-нибудь... Нужен небольшой эпизод.

— О чем?

— Ну, допустим, это будет портрет строителя... с какой-то личной историей, судьбой. Небольшой эпизод...

Вас успокаивают заранее — не фильм, не очерк, а всего лишь эпизод, этакий элементарный кирпич, из которых складываются и фильмы и очерки. Первичная ячейка, основа основ. Песня песней... О чем же она, эта песня? Что за человек? Что за история?

А может быть, и не надо заранее думать, тщетно силясь представить себе будущую ячейку?

Может быть, просто надо поехать туда, посмотреть и родить. Но горький опыт тоскливо подсказывает, что если ты приедешь туда с пустыми руками, без ясного понимания того, что ты хочешь, чего ищешь, ты рискуешь просто захлебнуться, как кутенок. Громада увиденного обрушится на тебя лавиной.

Мир вещей, причудливых и нежданных, все размножаясь, заполняет планету. Ведь человек только и занят тем, что производит новое и умножает то, что есть — от городов и кораблей до мебели и авторучек, от кибернетических машин до коньячных бутылок.

В жизни нас радует этот парад человеческих возможностей, его богатство и мощь.

Но почему тот же самый мир неодушевленных предметов на документальном экране в искусстве вызывает иное ощущение?

Он как бы подминает под себя человека. Точно все эти вещи созданы не им!

Среди черных домен, пыхтящих машин, подоблачных строений человек становится словно меньше. Он становится как бы частью этого всеобщего полотна, лишь ее деталью, оживленной деталью.

Как рождается эта унизительная иллюзия?..

Мы создаем ее сами, упорно населяя экран однозначными, безликими, плоскостными существами.

Бывает, эти существа что-то рассказывают о себе или вступают в рассуждения с другими, чуть-чуть приоткрывая завесу своей души... И хотя нас уверяют, что эти телевизионные слова могут быть поступками, слова остаются словами, а поступки — поступками...

Ну, а дальше?

Время от времени с разных сторон доносятся панические вести, что документальный фильм исчерпал свои возможности — дальше ему некуда идти, впереди — тупик.

Так ли это на самом деле?

Нет, впереди всего лишь преграда, препятствие, барьер, быть может, самый высокий и трудный из всех, что были взяты доселе...

Документальный фильм еще до сих пор в пеленках... Расцвет ему только предстоит. Такой расцвет, что сделанное до сих пор покажется лишь забавой. И он идет к этому, вернее, пытается пойти, выпростав из-под тугих и тесных пеленок младенческие ножки....

«Жили два друга. Вместе служили в армии. Кончилась служба. Один сказал: «Поеду на стройку в Сибирь». Второй хотел было вернуться к себе в деревню, но поддался уговорам приятеля и так уж по дружбе отправился вместе с ним. Там, на стройке, его все тянуло домой, где его ждала невеста. Уже собрался было уехать, но в это время случилось несчастье. Приятель сорвался во время работы со стропил и погиб в реке. И тогда его друг решил остаться. Он решил остаться, чтобы своей рукой перехватить горло этой реки... Невеста приехала к нему».

С этой выдумкой я и отправился в Сибирь. Какой же сомнительной показалась она мне, едва я очутился на берегу необузданной широченной реки, зажатой скальными берегами, когда увидел перемычку, преградившую на три четверти дикую реку, перемычку, наметанную сотней машин, которые продолжали укреплять, уминать ее.

Ледяное сибирское небо опускалось на первозданные сопки. Гремели взрывы, и бронированные самосвалы ползли по слепым кручам.

Грядущее неотвратимо надвигалось на меня в облике исполинской плотины, в несусветном реве машин, в победном эхо, казалось, раздвигавшем таежные берега. Люди на этой подлунной перемычке вдруг показались букашками...

Мир неодушевленных вещей обретал здесь всепоглощающую силу. Он подавлял сознание, застилал взор, отнимал все мысли, переполняя величием и... пустотой. Ибо все пусто, если целью становится не человек.

Времени на сценарий было отмерено не так уж много. Оператор нетерпеливо ждал. Люди были немногословны, отвечали, как обычно: «Живем, работаем». Бравурная панорама стройки тоже не вызывала новых идей. Портрет не рождался.

Чтобы устоять на ногах, пришлось вернуться к привезенному багажу, к одиозной заданности.

Начальник стройки — сильный человек — внимательно выслушал эту высосанную из пальца историю о двух демобилизованных солдатах. Он как бы обдумывал ее.

«Он женился на ней... на этой девчонке... приехала к нему с Украины,— как-то устало сказал он. — Ребенок у них родился месяц назад. Мальчик. Назвал его по имени друга, который здесь погиб... Да вы сходите к нему завтра... сейчас уже поздно... Он расскажет. Стоящий парень... Злой».

Случайность, спиритизм, телепатия или неисчерпаемость жизни?! Начальник даже не спросил, откуда мне стало известно об этом солдате.

Ночью он позвонил в техническую школу, где мы с оператором спали в холодном, гулком классе, и, медленно кашлянув, сказал:

— Не знаю... Может, вам это нужно... У нас объявлен аврал... Плохие дела... Паводковая вода заливает перемычку... Я сейчас еду туда... Хотите?

Река поднялась на дыбы, как видно, намереваясь разделаться с перемычкой... Зловещие признаки атаки — небольшие озерца в углублениях, ручьи, переходящие в потоки, там и здесь подтачивали сооруженное людьми. Казалось, река лишь равнодушно течет в узком протоке между берегом и перемычкой... Но два парохода, исторгая черный дым, работая на предельной отметке котлов, при команде «Полный вперед!» бессильно буксовали на месте, не в силах одолеть встречное течение реки. За день они протиснулись в этой жесткой воде, упругой, как резина, всего лишь на несколько метров.

Паники не было. Никакой видимой паники не ощущалось. На перемычке мирно жужжали насосы, откачивая аварийную воду; гофрированные рукава, подобно щупальцам, тянулись к нежеланным озерам, которые, увы, не мельчали. В их зыбкой пучине тонули беспомощные экскаваторы, скреперы, подъемные краны... Там, где река подтачивала перемычку, отрывая от нее тонные камни, самосвалы непрерывно сбрасывали новые скальные обломки, создавая заслон...

Мы начали снимать, почти не размышляя. Стихия сама врывалась в объектив кинокамеры... Пароходы, водокачки, самосвалы, потоки воды грозили захлестнуть экран. Их властная сила казалась неодолимой.

Но разве перемычка была необитаемой? Разве это был необитаемый остров? Правда, кроме шоферов, здесь было всего лишь пять-шесть человек. Они неторопливо ходили, как бы ощупывая твердь, поглядывали на реку, как бы измеряя ее ярость,— следили за насосами, направляли самосвалы...

Мы вовремя спохватились...

Среди этих людей был один молодой инженер, прораб, с нежным, красивым лицом, москвич. Нам показалось, что его внутренний мир близок нам, что все происходящее мы можем показать сквозь призму его глаз и его чувств.

Он приехал сюда на пустое место, строил в каленые морозы, под стальными ветрами, ливнями и пургой и дал себе слово не уезжать, пока не поднимется ГЭС...

В трех километрах, в городке строителей, его ждала жена, такая же интеллигентная, хорошо воспитанная и тонкая, каким был он сам, ждал ребенок, которого он каждый день по утрам отводил в детский сад. А теперь не мог... И не приходил ночевать. Был объявлен аврал. Он отвечал за приток воды... Она била не только в камни... В его грудь, в его сердце, по его нервам била эта рассвирепевшая река... И он старался справиться с ней.

Создавая по ходу дела небольшой сценарий, всего лишь на эпизод, мы снимали портрет прораба, имея в виду, что здесь, в Сибири, он утверждает себя как личность, что малейшая измена своему делу была бы для него изменой самому себе.

Нас захлестнула событийность — этот аврал! Не будь аврала, мы, возможно, сняли бы эпизод о солдате... Правда, когда мы случайно увидели его, спустя несколько дней, он показался нам совсем другим, чем мы представляли его себе. И уже не было пленки. И надо было уезжать. А если бы нам удалось пожить там подольше, и не случись аврала, и не окажись такого солдата, мы наверняка нашли бы что-то другое, вероятно, более интересное, какую-нибудь свежую ситуацию или проблему, затеяли бы дискуссию между героями или просто разговор о том, почему они здесь...

Жизнь предлагает безграничный выбор, надо лишь научиться смотреть и понимать. Возможно, мы увидели бы и такое, что внесло бы в наши суждения и скепсис, и иронию, и сомнения.

И все же самая большая забота не в том, какой сделать фильм по характеру или стилю. Предпочтение фильму одного характера с отрицанием всех остальных — явный признак творческой ограниченности.

Главное состоит в том, как лучше показать человека в бесчисленных явлениях его бытия.

И в этом смысле не важно, когда родится подлинный сценарий — до съемок, во время

съемок или после съемок по уже отснятому материалу.

И не важно, в какой форме написан этот сценарий: как литературный очерк, или в виде описи зрительного ряда с наметками текста, или как авторская исповедь... Тут прямая зависимость лишь от душевного взлета и характера будущей картины.

Ничего обязательного нет!

Есть лишь одно условие — осмысленность жизни, которую вы намереваетесь показать.

Впрочем, если вы не в состоянии осмыслить жизнь, если нет за душой ни собственных мыслей, ни чувств, а нестерпимо хочется «выбиться в люди», — проявите себя просто поборником новых течений и средств. Их рождает каждая эпоха, нередко повторяясь и заимствуя.

Наши дни не исключение. Скрытая камера, а значит — репортаж. Синхронная исповедь героев — отсутствие навязчивости. Небрежная манера съемки... Подвижная камера... Недосказанность... Прекрасно!

Все эти средства вызваны из небытия или рождены вторично, очевидно, для разрушения окостеневших форм, для глубинного постижения жизни. И очень хорошо, что появляется все больше фильмов, снятых в современной манере, тем более что в этом мире все со временем становится анахронизмом.

Но вот как быть с фильмами, в которых есть все, абсолютно все современные приемы и, кроме них, — ничего... Ничего!

Прежде всего в них нет сценария, то есть авторской концепции, которая позволила бы придать хотя бы какой-то смысл происходящему на экране. Этого сценария (не номинального, а подлинного), очевидно, не было и в самом начале... Или режиссер высокомерно пренебрег им, ничего не предложив взамен.

Сценарий не возник и в процессе монтажа, ибо монтаж (если это не просто беспорядочная склейка кадров) — тоже сценарий, но уже в пленке.

Одним словом, сценарием, то есть суммой четких авторских воззрений, пренебрегли и оставили одни чистенькие, освобожденные от всякой мысли новейшие приемы — дедраматизацию, синхронный репортаж, незаконченность во всем...

И что же получается?

Вам показывают, допустим, пески, потом буровые вышки, опять пески — они будут еще двадцать раз, так же как и вышки, вперебивку и подряд, потом внезапные разговоры каких-то людей о чем-то, что пришло вдруг в голову, потом опять вышки, пески, неприхотливые разговоры о космосе и тараканах, о чем угодно, зато без всякого смысла и цели, снова вышки и пески без всякой связи с предыдущим и последующим, опять болтовня о том, о сем.

«Я так вижу». Но существуют еще и обратные связи, без которых невозможно общение нормальных людей. Так вот эти непреложные обратные связи не менее убедительно могут доказать, что если ты видишь не так, а этак, то, может быть, ты и не сценарист, и не режиссер?!.

Какими же солидными людьми представляются классики на фоне всей этой суетливой беготни за «современным» приемом! Они, наши классики, были озабочены только одним: как выразить свои взгляды, свое отношение к жизни, дабы повлиять на нее — и в этом, только в этом стремлении рождали новые средства...

А те, кто оперируют приемами, не имея что сказать? Вот они-то и торчат на виду, потешая своей претенциозностью!

Но есть другая, более целомудренная крайность, так сказать, противоположная этому игровому буйству во что бы то ни стало прослыть новатором. Надо просто и скромно объявить себя «летописцем». Этаким тихим схимником Пименом, который сидит себе за своим письменным столом или в теплой монтажной — вполне современной келье — и кропает фильм за фильмом...

Ни начала, ни конца нет в этих фильмах. Они всегда продолжение, унылые, как песнь кочевника, и однообразные, как коровья жвачка. Там воздвигли колбасный завод, здесь открыли керосинную лавку, добросовестно склеенная информация о новшествах... Если бы еще эти новшества вызывали скандал, как незабвенное общественное сооружение в Клошмерле! Нет, в этих фильмах все так благопристойно, так умеренно, что начинаешь верить в существование добродетели, способной соперничать по степени скуки лишь со смертью.

Какая же это, право, тоска, быть только протоколистом в искусстве! Только фиксировать бесстрастно, добросовестно и откладывать содеянное для потомства.

Но даже если иметь только эту непритязательную цель (забывая, что пленка со временем выцветает), то зачем же представлять дело так, что мы жили в голубом раю? Тогда уж оставляйте после себя подлинную картину будней, со всем радостным и в такой же мере тяжелым, с прекрасным и трагедийным, во всей полноте добытого и потерь. Уважайте себя, а заодно и потомков...

Люди и так видят, что происходит вокруг. Они ждут совсем другого. Они ждут вторжения киноискусства в жизнь, проникновения в ее проблемы, в ее конфликты, в ее коллизии, возникаю-

щие повсюду: и там, где в вечной мерзлоте в полярных сумерках ищут нефть, и там, где устроенный ресторанный быт рождает юных дикарей, и там, где заморенный экипаж вытягивает из океанских глубин капроновый трал, полный трески, и там, где сверстники этих моряков за рыночной стойкой трудолюбиво торгуют апельсинами...

Нормальный, здоровый человек жаждет торжества справедливости. Он всегда с бескорыстным воодушевлением соучаствует с героями фильмов и книг в их битве со злом или враждебной природой. Это самоотверженное стремление он потом переносит в жизнь.

Ваши личные воззрения, ваши драгоценные художественные позиции не стоят и ломаного гроша, если они могут лишить человека этой веры и мужества...

Ни суетная мода, ни летописное бесстрастие не могут воодушевить. Воодушевить может лишь борьба, то есть драматизм... Он заложен в каждой крупной проблеме.

Есть проблемы, волнующие, казалось бы, пять человек или пять миллионов, одну страну или все человечество. Все проблемы важны, если от них зависит счастье.

Микромир, как известно, так же существен, как космос. Клетка содержит не меньше тайн, чем Солнечная система.

Этих проблем, питающих не суррогатное, а подлинное искусство, более чем достаточно. Наивно думать, что люди, делая все новые открытия в науке, как бы зачеркивают белые пятна незнания. Все это, конечно, так, но сколько новых неизведанных тайн порождает очередное открытие?!

Похоже, что то же самое происходит с проблемами нашего бытия. Решение любой из них порождает все новые проблемы. Их качество меняется, оно идет вровень с растущим богатством духа и благ, но от этого всякого рода проблем не становится меньше... И в этом залог вечной борьбы человечества и бесконечного совершенствования его всех, и еще новых, неведомых нам искусств. И, конечно, искусства документального, ибо оно ближе всех к жизни.

Неудержим этот процесс обновления! Подобно новорожденным горам, возникающим в результате землетрясений, появляются вдруг на свет божий творения, на голову выше признанных образцов.

Таким вестником обновления в тесную среду благополучных канонов ворвался и «авторский фильм». Его нельзя не приветствовать.

В идеале автор должен говорить в таком фильме, как Маяковский, «во весь голос», что означает не крик, а выявление собственных взглядов. Эти фильмы — своеобразный протест против стандартных безликих картин.

В самом деле, авторы, обладающие кто юмором, кто пафосом, кто сарказмом, кто романтичностью, тотчас теряли все эти чудные свойства, едва дело касалось творчества.

Хор — великолепное содружество, но тогда, когда в нем звучат и альты, и баритоны, и басы.

Хор, где все поют одним голосом, не многоголосую, а одноголосую партию, явление в высшей степени удручающее!

Авторских фильмов становится больше, и для зрителя не имеет значения, кто в них истинный автор — сценарист, режиссер или оператор; характер, темперамент и взгляды кого из них в большей степени сказались на фильме. Это внутреннее дело группы, если ее даже составляют лебедь, рак и щука... Лучше, конечно, когда подбираются единомышленники.

И все же корень проблемы не в этом... Авторство — всегда индивидуальность. Так вот главное в этой проблеме — что́ представляет собой эта индивидуальность, объявившая себя художником!

Работа над документальным фильмом, грубо говоря, делится на две стадии: отбор фактов, а затем их обработка...

Отобрав разнообразные факты, такие, скажем, как открытие нового цеха, выступление певицы, рождение ребенка, и склеив все это в весьма благонамеренных эпизодах, многие считают свою авторскую миссию законченной, приписывая всю заслугу происходящего на экране себе, хотя цех не строили, петь не умеют и не успели родить ребенка. Ничего не попишешь, их авторская индивидуальность на большее не рассчитана...

Ну, а если представить себе такое «невероятное» положение, при котором автор не только не глупее своих героев, а даже в чем-то интересней их! Почему бы нам не узнать его взглядов, если их даже выразит пресловутый дикторский текст?

«Ах, опять этот текст! Пусть говорят герои». (И это требуют, к вашему сведению, сами творцы, правда, немногие...) Зачем же такое самоуничижение во имя несуществующего, да и никому не нужного объективизма?

Ведь может оказаться, что автор умеет не только отбирать общеизвестные, даже многократно виденные на экране факты, но еще и по-своему обрабатывать их! Так обрабатывать силой своего интеллекта, так просвечивать, доискиваясь до сути, так неожиданно сопоставлять, выявляя сверкающие грани, что появляется картина, подобная «Обыкновенному фашизму».

В ней как бы нет даже этих ультрамодных приемов, бьющих в глаза и в нос. Но в ней такое богатство мыслей, заставляющих художника проникать даже в глубь одного кадра (эпизод с руками нацистов), сопоставлять, казалось бы, несопоставимое (эпизод с черепами), вытаскивать на поверхность такие подспудные, бесконечно вредоносные явления (их не перечислить!), что выявление, осмеяние, уничтожение их вызвало к жизни массу оригинальных приемов.

Вовсе не стремясь быть ультрамодным, просто обладая собственными воззрениями, автор такого фильма беспокоится больше всего о том, чтобы донести их до нас... И получается вполне современная картина. Даже странно, что она не перепевает модерновые образцы! И текст не мешает. И секрет «современности» незамысловат... Просто за картиной стоит современный человек, не ремесленник, а художник, не мещанин, а гражданин.

Будущее у авторских картин, очевидно, грандиозное, а слава их творцов затмит, наверное, ореол знаменитых ораторов древнего мира. Тех слушали тысячи, этим будет внимать весь земной шар.

Тем более кажутся смешными бодрячки, надувающие грудь и переходящие с фальцета на бас при первой же творческой удаче, в которой они повинны отнюдь не больше, чем их товарищи, остающиеся в тени. Торопливые аплодисменты в студийном просмотровом зале, несколько заметок в газете, и они уже на Олимпе. Как он только вмещает всех!

Но почему же оттуда, с этой высокой горы, им не видятся дали? Неужели им неясно, что они топчутся лишь у истоков бесконечно великой реки? Сознание этого могло бы внушить им скромность.

Конечно, трудно предвидеть будущее во всех деталях. Разрушить невидимый барьер, отделяющий сегодня от завтра, и осязаемо представить себе в перспективе эту манящую даль силятся философы, социологи, художники, ученые... Им всем не терпится заглянуть в грядущее.

У каждой из этих групп, не говоря об индивидуумах, разумеется, свои прозрения. Наиболее конкретно мыслят, пожалуй, ученые... Совершенно хладнокровно, как и подобает ученым мужам, называют они, слегка оговариваясь, даты, когда люди высадятся на других планетах, появится Всемирная библиотека и искусственный разум, начнется массовое заселение далеких миров, будет создан машинный мозг, превосходящий человеческий, достигнуто бессмертие...

Только вообразить, что эти дерзкие планы из сонма человеческих забот, тревог и прозрений, эти пути, исполненные жертв, всемирные полемики и грядущие свершения станут материалом документальных лент!

А что же сегодня? А что же мы?..

Даже выдающиеся события теряют ослепительный блеск в глазах современников, превращаясь в будни. Но ведь вчера они еще потрясали!

Не утратить свежести восприятия—так важно...

Не стать равнодушным... Лучше быть привередливым, недовольным, сердитым... Лучше горячиться, не соглашаться, негодовать, чем сонными глазами озирать кипящую в страстях и несчастьях планету.

Равнодушие — творческая гибель.

Опасливое предположение, что документальный фильм имеет свои пределы, свои границы, — лишь проявление косности мысли. Пределов нет. Они существуют сегодня, ибо нам не хватает еще технических возможностей и творческих средств. Завтра возможности и средства будут. И тогда появятся документальные фильмы, где подлинный драматизм и величие каждой жизни, тернистый путь и устремление всего человечества будут выражены с достоверностью документа, с точностью научного опыта и с захватывающей эмоциональностью шекспировских пьес, многие из которых основаны на исторической хронике.

Исконные черты — достоверность, естественность, социальность — достигнут совершенства.

Нюансировка в выражении чувств, в поведении, в действии, недоступная даже самому гениальному актеру, станет безграничной.

Психологизм, тайные пружины поступков, характеры, едва уловимые в сегодняшних фильмах, обретут бо́льшую рельефность, чем в игровом кино, ибо они будут не сыграны, а вскрыты...

Подлинные перипетии жизни, более причудливые, чем любая фантазия, которая всегда бледнела перед лицом поразительных фактов, лягут в основу этих картин.

Откуда возьмутся такие силы?

Уже сейчас происходит безудержное взаимовлияние разных родов искусств.

Самые изощренные средства каждого из них найдут свое единство в искусстве, основанном на глубочайшей реальности, на документе, на факте.

Уже сейчас мы являемся свидетелями и соучастниками этого процесса — пристального интереса к документальности.

От мифов и радужных сказок мы приходим к правде, освобожденной от целомудренных покровов.

И именно с такой правдой люди хотят иметь дело.



КИНОЖУРНАЛИСТЫ МИРА О НАИБОЛЕЕ ЗНАЧИТЕЛЬНЫХ ФИЛЬМАХ, ВЫШЕДШИХ НА ЭКРАНЫ С ДЕКАБРЯ 1966 ПО ИЮНЬ 1967 ГОДА

Отзывы кинопечати о том или ином фильме, даже если они вполне единодушны, не представляют собою истины в последней инстанции. Тем более, когда кинопроизведения, о которых идет речь, только-только появились на экранах. Окончательное суждение и о самом фильме и о его месте в национальной — и мировой — кинематографии выносит Время, самый строгий и самый нелицеприятный ценитель.

И все же, прежде чем будет вынесено это не подлежащее обжалованию решение, небезынтересно и поучительно познакомиться с «показаниями очевидцев» — показаниями, которые, несомненно, будут учтены, когда упомянутый выше суровый Судия станет взвешивать все «за» и «против». На страницах 42—64 читатель найдет нечто вроде кратких аннотаций на несколько десятков зарубежных фильмов из числа вышедших на экраны в течение первой половины 1967 года. Это те произведения киноискусства, которые по тем или иным причинам больше других обратили на себя внимание киножурналистов. Шедевры создаются не каждый день, и даже не каждые полгода, и поэтому, как заметит читатель, далеко не все произведения, о которых пойдет речь, сразу и безоговорочно признаются авторами высказываний о них фильмами выдающимися, крупными. Нет, это те фильмы — повторим еще раз, — которые, судя по отзывам кинопечати, оказались наиболее заметными среди выпущенных на экран за последние месяцы. В большинстве случаев, конечно, причиной тому их более высокий — по мнению рецензентов — художественный уровень, иногда же причины иные: имена их создателей, актуальность проблематики и т. п. — всех не перечислишь.

Разумеется, надо иметь в виду, что киножурналист киножурналисту рознь и что представляемые ими органы печати имеют каждый свою физиономию — не только чисто кинематографическую, но и политическую, а также, если можно так выразиться в данном случае, — нравственную. Мы стремились предоставить место в нашей подборке тем из наших зарубежных коллег, кто зарекомендовал себя, как серьезный критик, делая в некоторых случаях исключение лишь для тех отзывов, которые именно в силу своей эстетической малограмотности и политической предвзятости характеризуют как бы «от обратного» достоинства (или недостатки) того или иного фильма.

Подавляющее большинство этих новых кинопроизведений советские зрители (в том числе и сотрудники нашего журнала) по вполне понятным причинам еще не видели. Не исключена поэтому возможность, что наша оценка той или иной картины не совпадет с суждением о ней наших зарубежных коллег. Вполне вероятно, что некоторые из этих фильмов мы увидим в дни V Московского международного кинофестиваля — к тому времени эта книжка журнала уже выйдет в свет. На фестивале, вероятно, будут показаны и иные — законченные, но не вышедшие еще в широкий прокат и, естественно, не представленные еще ни на страницах кинопечати, ни, тем самым, в нашей подборке, значительные произведения киноискусства. Так или иначе, но «личное знакомство» несомненно внесет коррективы в нашу информационную «панораму полугодия», какой она складывается на основании рецензий и статей в мировой кинопрессе.



КИНОЖУРНАЛИСТЫ

МИРА

ПРЕДСТАВЛЯЮТ

ЧИТАТЕЛЮ

НАИБОЛЕЕ

ЗНАЧИТЕЛЬНЫЕ,

ПО ИХ МНЕНИЮ,

ФИЛЬМЫ

ПЕРВОЙ

ПОЛОВИНЫ

1967 ГОДА

АНГЛИЯ



Новая работа Микеланджело Антониони **«ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ»** (итальянский режиссер снял этот фильм, как известно, в Англии) была с огромным интересом встречена мировой кинопечатью. Критики полагают, что в «Фотоувеличении» вновь проявились все те свойства дарования Антониони, которые принесли всемирную славу его предыдущим фильмам: «глаз живописца и высокая литературная одаренность, сочетающиеся со зрелым и глубоко индивидуальным кинематографическим стилем, а также с выстраданным ощущением неблагополучия в нашем раздираемом психическими и общественными заболеваниями мире» (Холлис Элберт в «Сатердей ревью»). Но вдобавок к этому, полагает тот же кинообозреватель, и это его суждение разделяют и другие, появилось и нечто новое. «Фотоувеличение», — пишет Босли Краутер в «Нью-Йорк таймс», — «это выстоявшийся Антониони, подкрепленный Хичкоковской изощренностью».

Фильм, как известно, рассказывает о лондонском фотографе, который, проявляя один из снимков, сделанных им в парке методом «скрытой камеры», обнаруживает, что на пленке зафиксировано убийство. В парке, на том месте, где он производил съемку, ему действительно удается найти труп мужчины, однако впоследствии и сами негативы и этот труп таинственным образом исчезают. Но повороты интриги и хитросплетения полууголовного сюжета, судя по отзывам рецензентов, сами по себе мало интересуют Антониони — зритель так до конца и не узнаёт, кто убил, кого убили, почему убили, да и вообще, было ли убийство на самом деле. Основу фильма критики определяют, как психологический и социальный анализ «уродливо-ритуального существования» (выражение рецензента из «Уорлд джорнел трибюн») представителей лондонского полусвета и высших сфер буржуазного общества.

На происходившем в мае 1967 года Каннском международном кинофестивале фильму Антониони присуждена высшая награда—Гран-при.

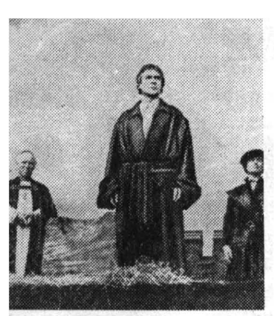
Снимавшийся на английских студиях с участием английских актеров, по пьесе английского драматурга, основанной на событиях английской истории, фильм **«ЧЕЛОВЕК НАВСЕГДА»** финансировался американцами, и прокатные права на него принадлежат им же. Поэтому нью-йоркская премьера фильма состоялась еще в конце декабря 1966 года — за несколько месяцев до первого показа фильма в Лондоне, и к моменту выхода фильма на экраны Англии он успел уже собрать в США множество наград, в том числе несколько «Оскаров» — они были присуждены самой картине как лучшему кинопроизведению истекшего года, а также Фреду Циннеману как лучшему постановщику, Полу Скофилду как лучшему исполнителю главной мужской роли, автору сценария Роберту Боулту и другим участникам творческого коллектива.

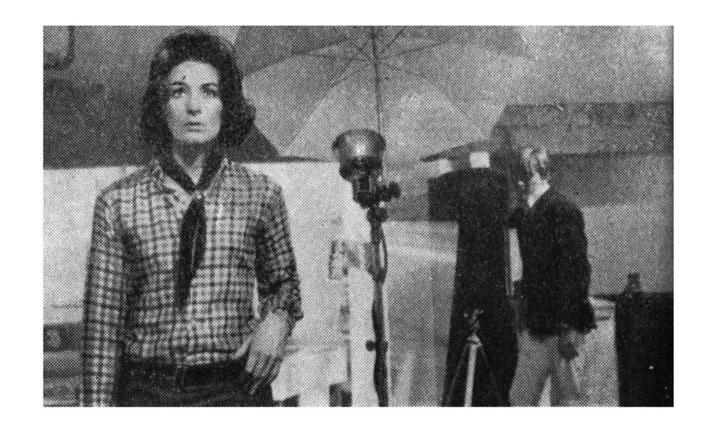
В английской кинопечати фильм встретил по выходе его на экраны столь же восторженный прием. «В апреле еще рано называть какой-либо фильм лучшим фильмом года. Давайте ограничимся поэтому утверждением, что если в 1967 году появится еще хотя бы один фильм, способный потягаться с «Человеком навсегда», год этот будет исключительно удачным». Так начинает свою статью о новом фильме Циннемана рецензент журнала «Филмз энд филминг». В столь высокой оценке фильма он не одинок: все пишущие о нем отмечают высокие кинематографические достоинства этой экранизации пьесы Роберта Боулта, экранизации, сохранившей все достоинства оригинала, но переведшей их в иное — кинематографическое качество.

Самой крупной актерской удачей фильма, по мнению и английских и американских критиков, стал сэр Томас Мор в исполнении Пола Скофилда (он же исполнял эту роль и на сцене). Критики пишут о том, что блистательный талант театрального актера Скофилда впервые проявился здесь в полную силу на экране. Помимо Скофилда в фильме занято целое созвездие первоклассных мастеров, работу которых рецензенты оценивают также очень высоко, особо выделяя Орсона Уэллса, исполняющего сравнительно небольшую по размерам роль кардинала Уолси.

Исторический по своему материалу (в центре его — образ великого английского писателя и ученого Томаса Мора), фильм глубоко современен по самой своей сути: проблема человеческого достоинства и свободы мысли, проблемы, связанные со взаимоотношением ученого с власть предержащими, решаются в нем широко, без временно́й заземленности; свободный от нарочитой модернизации, фильм тем не менее воспринимается как произведение глубоко актуальное. Кинокритик Нина Хиббин, постоянный кинообозреватель коммунистической «Морнинг стар», пишет: «Пытливая сосредоточенность авторов на проблемах совести, лояльности и личной ответственности в уже почти до основания прогнившем обществе придают этому столь правдиво воссоздающему атмосферу шестнадцатого века фильму поразительно современное — для века двадцатого — звучание».







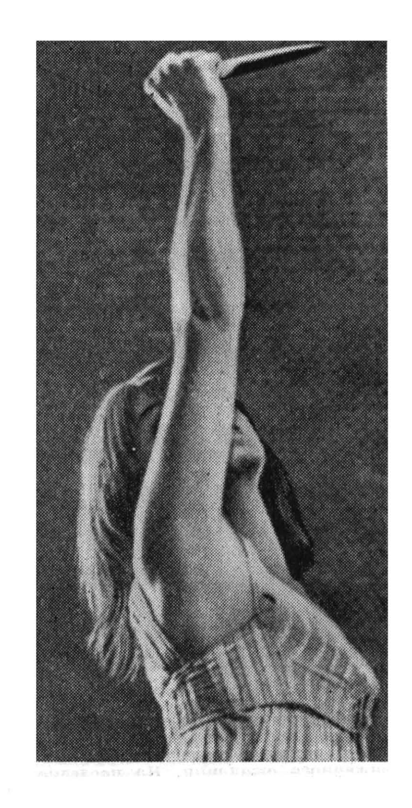
АНГЛИЯ

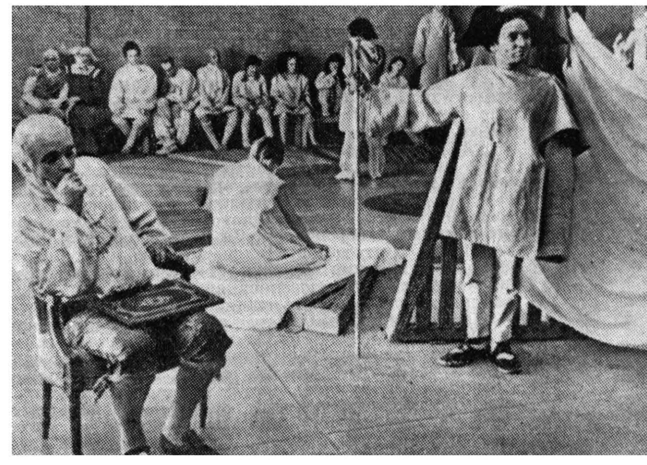
Пьеса Петера Вайса **«ИСТОРИЯ ПРЕСЛЕДОВАНИЯ И УБИЙСТВА ЖАН-ПОЛЯ МАРАТА, РАЗЫГРАННАЯ ПАЦИЕНТАМИ СУМАСШЕДШЕГО ДОМА В ШАРАНТОНЕ ПОД РУКОВОДСТВОМ МАРКИЗА ДЕ САДА»** с успехом идет во многих странах мира, но лучшими ее театральными воплощениями единодушно признаны спектакли, поставленные польским режиссером Конрадом Свинарским и английским режиссером Питером Бруком. Спектакль Брука послужил основой для поставленной им же экранной версии пьесы, причем изменений было сделано очень немного, исполнители остались те же, и действие фильма, как это было и в спектакле, происходит от начала до конца в одном и том же месте. Казалось, можно было бы не сомневаться, что результатом будет просто честно экранизированный спектакль, без претензий на какую бы то ни было кинематографичность.

Но произошло то, чего вряд ли кто-либо ожидал: большинство критиков, пишущих о картине, считают ее произведением истинно кинематографическим, утверждают, что составляющий идейную основу пьесы философский спор между усталым скептиком де Садом и революционером Маратом, спор, в котором духовная победа на стороне Друга народа, именно на экране зазвучал в полную силу.

Вдвойне, казалось бы, театральная основа произведения Вайса — не просто пьеса о Марате и Шарлотте Корде, но пьеса о них, написанная маркизом де Садом,— обнаружила, по мнению многих, свою скрытую кинематографичность. «Пьеса Петера Вайса... самое кинематографичное произведение драматического искусства за последнее десятилетие, и поставленный по ней фильм блистательно доказал это»,— пишет кинообозреватель журнала «Тайм». О том, что сама пьеса Вайса несет в себе элемент кинематографичности, что и предопределило успех фильма, пишет и рецензент журнала «Мансли филм буллетин»— официального органа Британского киноинститута.

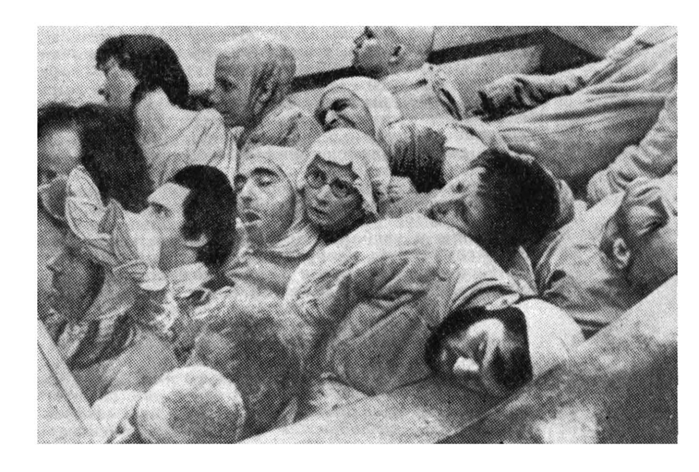
Есть, правда, и противоположные суждения. Артур Найт, например, полагает, что в фильме не было преодолено его театральное происхождение, но гораздо более характерны иные отзывы — их, как уже было сказано, большинство —такие, например, как принадлежащий Босли Краутеру: «Превосходно сделанный цветной фильм, который, как это ни удивительно, доносит до зрителя самую суть драмы с еще большей силой, чем это делал спектакль».



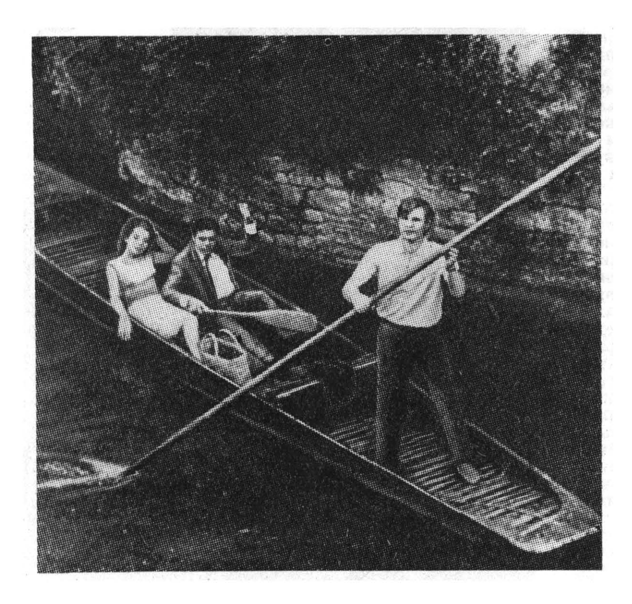




Выход на экраны фильма **«КНЯЖНА ИЗ ГОНКОНГА»** не мог не стать крупным событием в мире кино уже хотя бы из-за одного имени его создателя — Чарльза Чаплина. В фильме, как известно, заняты Марлон Брандо, играющий американского дипломата, возвращающегося на роскошном лайнере из Гонконга на родину, и София Лорен, исполняющая роль гонконгской девицы легкого поведения, по происхождению русской аристократки, попадающей на тот же корабль. К сожалению, судя по многочисленным и, за редкими исключениями, единодушным отзывам печати многих стран мира, новая картина Чаплина оказалась едва ли не самой слабой его работой. Впрочем некоторые французские киножурналисты выступили в защиту фильма. «Мне понравилась картина Чаплина: я смеялся до слез» (Клод Брюле).



АНГЛИЯ



«Вступительные титры идут на кажущейся бесконечной ночной панораме профессорского дома; музыки нет; редкие птичьи трели и другие звуковые эффекты создают атмосферу напряженного ожидания. На последнем титре камера резко рванулась вперед, а томительную тишину прорезали донесшиеся из-за кадра звуки автомобильной катастрофы. Еще несколько кажущихся вечностью мгновений и в отворившейся двери появляется Дирк Богард...»

Так описывает кинокритик Майк Сарн начало нового фильма Джозефа Лоузи «НЕСЧАСТНЫЙ СЛУЧАЙ», и уже в этом описании передана характерная для Лоузи киностилистика: бесконечно долгие пустые планы, создающие атмосферу тревоги, томительного предчувствия и какой-то призрачности, почти нереальности существования людей, населяющих эти анфилады сумрачных комнат...

За автомобильной катастрофой следует «флэшбэк» — возврат в прошлое — и мы узнаем о том, что предшествовало ей: о сложных и запутанных взаимоотношениях нескольких людей — преподавателей и студентов одного из английских университетов. За неразберихой личных отношений, за пустотой и выморочностью их существования возникает картина тревоги, смятения и неуверенности, характерных для повседневной жизни так называемого «среднего класса» в Англии.

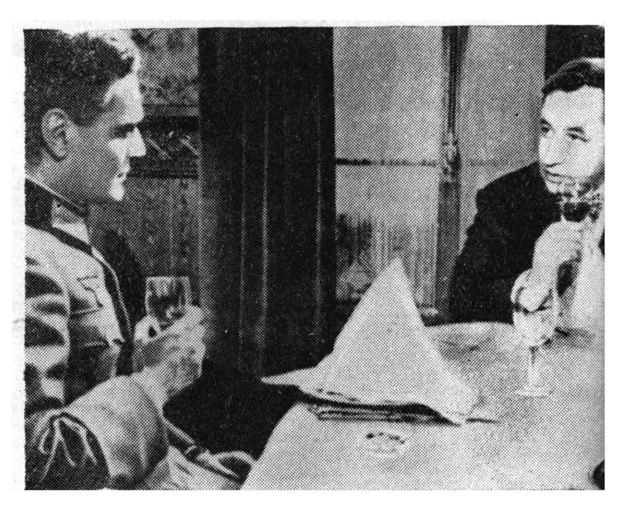
Последние картины Лоузи снимает по сценариям Хэролда Пинтера, одного из наиболее талантливых молодых английских театральных драматургов. Критики единодушно отмечают, что успехом своим эти фильмы обязаны в равной степени и мастерству режиссера и глубоко оригинальной драматургической основе: в сценариях своих, как и в завоевавших ему уже всемирную известность пьесах, Пинтер проявил себя тем же блестящим мастером спокойно-язвительного, вырастающего из быта гротеска и немногословного, сжатого, но до предела насыщенного диалога.

Амплитуда колебаний в критических оценках нового фильма Лоузи невелика: от весьма благожелательных до восторженных. Джон Рассел Тейлор в «Таймс» называет фильм «шедевром», Энн Пейси в «Сан» — «безупречным, превосходным, блистательным», Пенелопа Джиллиат в «Обзервер» — «проникновенным и зачастую очень смешным». Рецензент журнала «Мансли филм буллетин» пишет: «...актерское исполнение почти безупречно... построение сценария отличается изяществом и логичностью, а режиссуру Лоузи можно назвать образцом классического стиля. Короче говоря, «Несчастный случай» самый совершенный из фильмов Лоузи, причем не только потому, что форма его абсолютно соответствует содержанию и наоборот, но и потому что режиссер глубоко вскрыл самую суть изображаемых явлений».

На Каннском фестивале 1967 года фильм Лоузи был награжден Специальной премией жюри.

Антифашистская страстность и недвусмысленное осуждение правящей верхушки гитлеровского вермахта резко выделяют фильм «НОЧЬ ГЕНЕРАЛОВ» среди многочисленных кинопроизведений режиссеров Запада на темы, связанные с событиями второй мировой войны. Но действие фильма, поставленного режиссером Анатолем Литваком, не ограничивается, как известно, событиями двадцатипятилетней давности: основные персонажи фильма — трое гитлеровских генералов — предстают перед зрителем не только в 1942 году на улицах оккупированной Варшавы, но и в наши дни в Западной Германии. Подобное «двойное» построение не только способствует напряженности детективного сюжета (основанного на расследовании — кто из троих генералов совершил несколько похожих друг на друга садистических убийств), но и придает фильму жгуче современное звучание. Характерен, например, такой обмен репликами. «Один из наших генералов — убийца», — сообщает ведущий расследование детектив своему французскому коллеге. «Только один?» — саркастически замечает тот. Из исполнителей пресса выделяет Питера О'Тула, играющего одного из генералов, и Филиппа Нуаре в роли французского детектива.



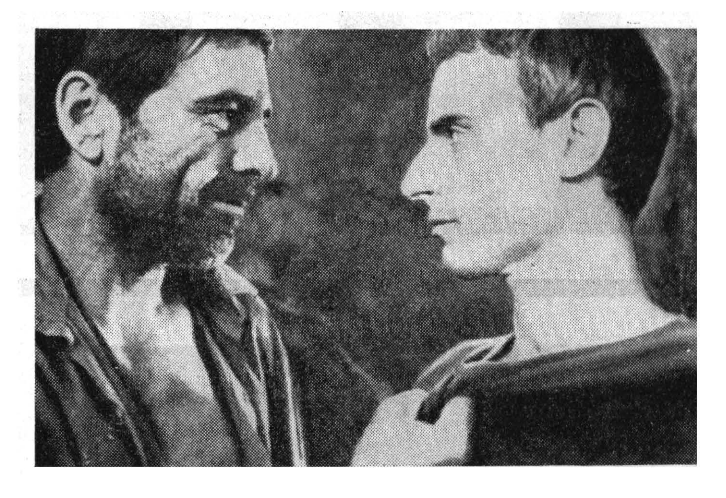


БОЛГАРИЯ

Одним из наиболее интересных фильмов последнего времени болгарская критика считает новую работу режиссера Выло Радева «САМАЯ ДЛИННАЯ НОЧЬ». Картина с таким сюжетом могла бы быть исторической хроникой, героической поэмой, приключенческим фильмом, но стала она психологической драмой. Остродраматична завязка: бежавший из плена английский летчик (действие происходит во время второй мировой войны) проникает в поезд, который полиция не решается остановить,—в нем важное лицо торопится в столицу для доклада, затем событийный драматизм сменяется иным, более глубоким по своей сущности драматизмом человеческих реакций, трудных и героических решений трагической задачи — спасения чуждого человека, почти врага, солдата армии, чьи самолеты ежедневно бомбят Болгарию. Подвиг спасения выпадает на долю пассажиров одного купе. Это не монументальные герои, все они проходят через колебания и страх: «Отец, боясь за ребенка, доходит почти до грани предательства, прежде чем твердо сжать губы под ударами истеричного агента. Молчаливый, который не смеет рисковать именно теперь, когда его выпустили из тюрьмы и он может снова служить партии... шумным протестом при аресте ему удается предупредить об опасности. Фокусник, легко впадающий в состояние малодушия, но в решающий момент находящий силы вернуть себе человеческое достоинство, в отчаянии фокусами он отвлекает на несколько ценных секунд внимание полицейского полковника» («Киноизкуство»). Тонкость психологического построения выливается в патетичный, почти плакатный финал: бомбежка, люди бегут из поезда, и пленник, уже не скрываясь, поднимается во весь рост и подхватывает на руки оказавшегося рядом ребенка. Движение прекращается. Солдат с ребенком замирает перед камерой. В интервью режиссер Выло Радев так выразил мысль финала: «Люди, подумайте, что станет с пленным, с этим ребенком. Подумайте, что станет с человечеством!..»







Темой своей новой картины «ВОЗВРАЩЕНИЕ» известные режиссеры Януш Вазов и Лада Бояджиева избрали героизм.

В фильме есть и напряженный, драматический сюжет, и четко выписанные характеры, и точная, исторически достоверная картина Болгарии в тревожном сорок первом году, но главное в нем — это безмерное преклонение перед героизмом, героизмом с большой буквы, сознательным и жертвенным; преклонение перед подвигом пяти болгар-подпольщиков, переживших свою «оптимистическую трагедию».

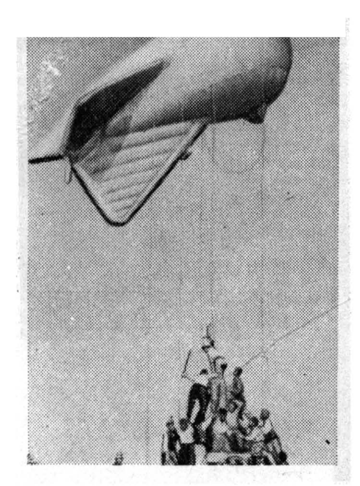
С советской подводной лодки 11 августа 1941 года в устье реки Камчии высадились четырнадцать эмигрантов болгар, чтобы принять участие в партизанской борьбе с гитлеровцами. Так было на самом деле. В фильме их высаживается только пять. Как и двадцать шесть лет назад, по прибрежной отмели они с трудом, нагруженные снаряжением, выбираются на берег... Текут секунды, минуты, часы на родной земле, и, стряхнув усталость, желание прилечь, раствориться в зеленом массиве лесов, нужно начинать безмерно долгий и самоотверженный труд освобождения...

Из интервью с Янушем Вазовым:

«— Но ведь пятеро героев погибают.

— Не торопитесь. Когда посмотрите фильм, вы поймете, что это не самое главное».

Потому что все погибшие «остаются с нами, остаются среди волн, набегающих на болгарский берег, среди песков, за которыми притаилась береговая охрана; с нами остается мужество и самоотверженность революционеров» (журнал «Болгарские фильмы»).



Романтичность, которая подкупала в первой картине Бинки Желязковой «Как молоды мы были», в новой ее работе «ПРИВЯЗАННЫЙ АЭРОСТАТ» приобретает оттенок несколько парадоксальный. Романтика, ранее пронизывавшая конкретные деяния юных подпольщиков-антифашистов, теперь как бы выделена из человеческой среды, выпала в удел предмету неодушевленному — аэростату воздушного заграждения, который где-то на севере оторвался от своей привязи; гонимый воздушными течениями, проплыл тысячи километров, минуя границы и преграды со зловещими надписями «ферботен» и остановился над горным болгарским селом. Фильм выстроен на сопоставлении двух стихий: стихии романтической свободы, символизируемой аэростатом, и приземленной стихией крестьянского практицизма. Рассчитавшие, на что они употребят неожиданно полученный подарок, крестьяне проникаются к аэростату какой-то нежностью и уважением, и когда в финале полицейские расстреливают аэростат из винтовок, крестьяне чувствуют, что у них отняли что-то близкое и дорогое.

Бинка Желязкова говорит о своем фильме: «Он утверждает человеческие порывы к красоте и свободе, к органическому раскрепощению от мещанских норм существования. Фильм переносит нас в годы фашистского террора, и его можно толковать как своеобразное отражение того времени, как отражение стремления к свободе».

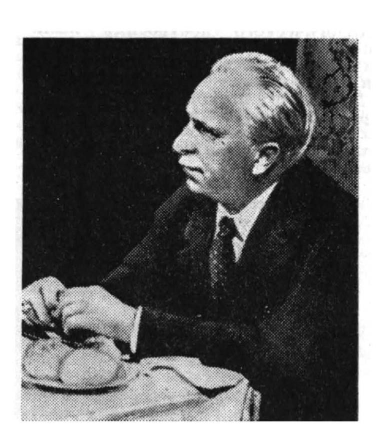


О жанре своего нового фильма «ПОСЛЕ СЕЗОНА» режиссер Золтан Фабри говорит: «Это трагикомедия. Арлекинада. С переживаниями, с гротеском. Точнее определить не могу. Фильмов такого жанра я еще не ставил».

Сценарий картины, написанный Петером Сасом по роману Дьёрдя Ронаи «Вечерний скорый», не так уж много дал режиссеру возможностей для создания комедии.

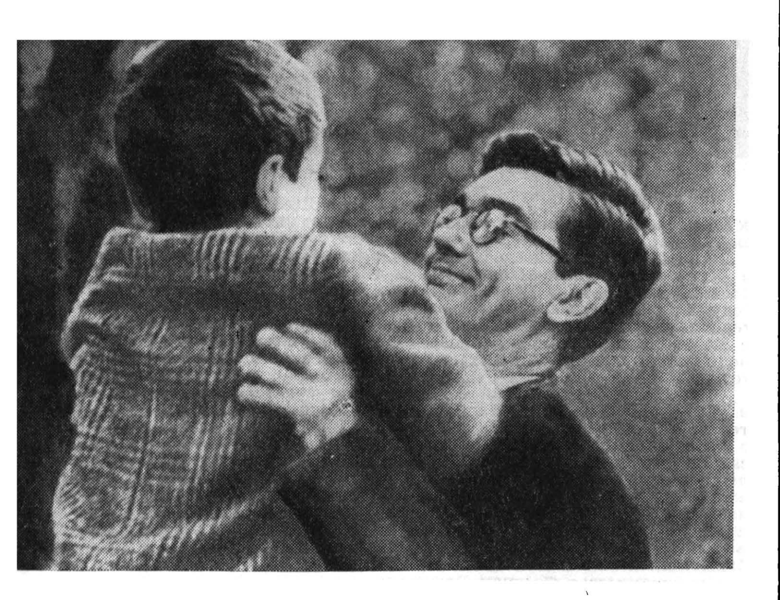
Скучающая на побережье Балатона мужская компания разыгрывает своего друга бывшего аптекаря Керекеша, сообщая ему по телефону, что того якобы вызывают в милицию в связи с процессом над Эйхманом. Тот сразу начинает чувствовать свою вину: в дни войны он донес на двух своих знакомых, сказав о них лишь «если только...» Но в результате число жертв Адольфа Эйхмана увеличилось на двух человек. Компания, начавшая «веселую» комедию, доводит дело до конца и устраивает над Керекешем импровизированный суд.

«Иногда кажется, что меньшее количество эффектов, более спокойное обращение с монтажом кадров, с поворотами камеры лучше бы соответствовало цели художника, потому что иногда средства, слишком заросшие бурьяном, создают вокруг идеи картины лабиринт»,— отмечает Йоне Иллеш в журнале «Фильм, синхаз, мужика».





ВЕНГРИЯ

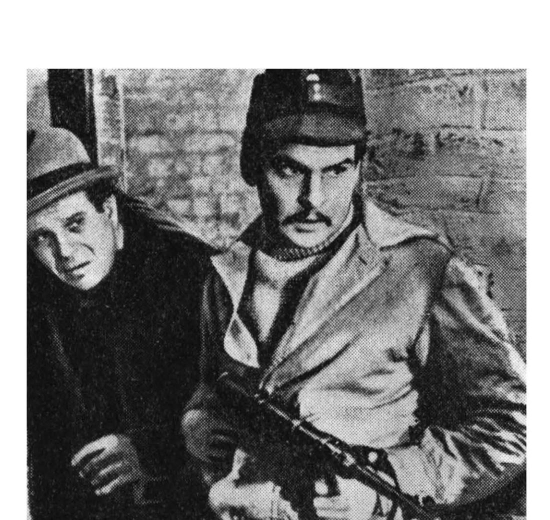


Самым лучшим, самым великодушным и смелым человеком, героем-партизаном, сражавшимся с фашистами, был отец маленького героя фильма. Таким мальчик представляет себе отца, погибшего во время войны. Но таким ли был отец в действительности, он не знает. О дальнейшей судьбе мальчика, становящегося взрослым и ищущего свое место в жизни, рассказывает фильм «ОТЕЦ», поставленный Иштваном Сабо по собственному сценарию. Отто Хамори в обширной статье об этом фильме, напечатанной в журнале «Фильмвилаг», пишет: «Талантливая работа. Талантливы его создатели. Оператор Шандор Шара придерживается концепции единого воздействия различных стилей, но все-таки он остается самостоятельным художником. Андраш Балинт с заразительной искренностью играет юношу... замечательно подобраны исполнители детских ролей». Критик отмечает высокое мастерство Клари Толнаи и Миклоша Габора, сыгравших в фильме главные «взрослые» роли.

ВЕНГРИЯ

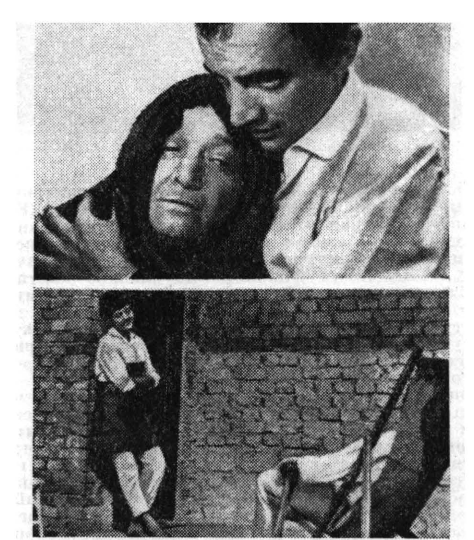
История, развернувшаяся в приключенческом фильме «ПЕЧАТКА С РУСАЛКОЙ», начинается в 1944 году, когда гестапо готовилось к ликвидации движения Сопротивления в Венгрии, а кончается уже в наши дни, когда венгерским органам безопасности удается спасти жизнь известного ученого-атомщика.

«Режиссер Имре Михайфи в хорошем ритме передает напряженность атмосферы, необходимую в приключенческих фильмах. Достоинства фильма позволяют выделить его из приключенческих фильмов среднего уровня»,— пишет Иштван Чик в журнале «Фильм, синхаз, мужика». Того же мнения и Андраш Райк («Фильмвилаг»): «В конечном итоге детективный фильм удался, хотя и немного длинноват. И поскольку факты черпаются из волнующих эпизодов борьбы разведчиков в период войны и в наши дни и создатели его не гонятся за дешевыми эффектами, выпуск фильма можно только приветствовать».



По окончании университета Шимон, герой фильма «КАК БЕГУТ ДЕРЕВЬЯ», попадает в село к своим приемным родителям. Здесь молодой человек знакомится с нелегким крестьянским трудом, который для него стал единственным лекарством от одиночества. После смерти приемных родителей, получив в наследство их дом, Шимон решает остаться жить в деревне.

Об этой новой работе режиссера Пала Золнаи кинокритик Пал Гести пишет в журнале «Фильм, синхаз, мужика»: «Лирико-драматический сюжет, трагическая правда жизни, довольно бесхитростная история определенно не могут конкурировать с кассовыми «шлягерами» в программах кинотеатров. Замедленный темп первой половины, экспозиционная затянутость затрудняют контакт со зрителем. Но каждый понимает, как трудно создать фильм, в котором драматизм должен чувствоваться в «малых делах».



Героиня нового фильма Яноша Хершко «ЗДРАВСТВУЙ, ВЕРА!»—семнадцатилетняя гимназистка, решившая провести летние каникулы в лагере на Балатоне. Здесь ей впервые приходится познать всю сложность жизни.

Но главное в этой картине— не сюжетная линия. Фильм состоит из отдельных эпизодов, показывающих становление личности героини.

Критики разошлись в оценках фильма. Пал Гести («Фильм, синхаз, мужика») считает, что «близость к жизни, стремление к глубокой правде, сознание ответственности характеризуют этот отличный фильм». Миклош Алмаши пишет в «Фильмвилаг», что «проблемы, затронутые в фильме, в жизни намного сложнее».

Алмаши считает, что Янош Хершко в фильме «Здравствуй, Вера!» поставил очень много вопросов, но не в силах ответить на них.

Все критики отмечают очень талантливую, оригинальную работу оператора фильма Яноша Жомбоян.



ГДР



Остротой ситуаций и конфликтов отличается сатирическая комедия Гюнтера Райша «ЛОРД С АЛЕКСАНДЕРПЛАТЦ», повествующая о приключениях и злоключениях уже немолодого, но самоуверенного брачного афериста Эвальда Хонига, оказавшегося в конце концов на скамье подсудимых... «В таком фильме,— по мнению критика журнала «Фильмшпигель» Фридриха Залова,—очень многое зависит от исполнителей. Режиссер Райш снова доказал остроту своего взгляда при отборе комических актеров. В первую очередь это относится к исполнению Эрвином Гешоннеком роли Эвальда Хонига. Только из-за одного этого актера стоит посмотреть фильм».

«Этот фильм с помощью сатиры и мягкого человеческого юмора проникает в душу обывателей, которые еще живут среди нас — или в нас. Но фильм никого не уничтожает! Он помогает нам всем поднимать на острие сатиры сумасбродство и глупость в мыслях и делах некоторых наших современников. Гюнтер Райш и Курт Белике написали многообещающий сценарий. Режиссер Гюнтер Райш во время съемок предпринял несколько решительных шагов в далеко еще не изведанную область «покорения» современности оружием юмора»,— такова общая оценка картины, данная в журнале «Фильмшпигель» Дитером Борковским.

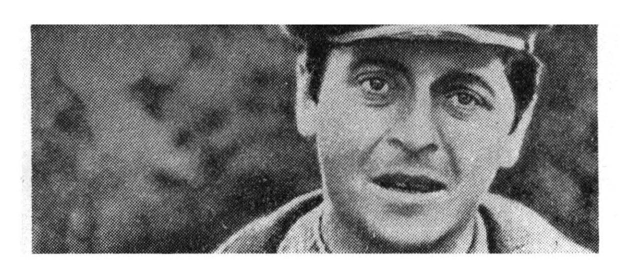
В основе картины «ЗАМЕРЗШИЕ МОЛНИИ», поставленной на киностудии ДЕФА,— действительные события.

Писатель Харри Тюрк и режиссер Янош Вейчи написали свой сценарий по мотивам документального произведения Юлиуса Мадера «Тайна виллы Хунш». Основная тема фильма — борьба прогрессивных сил всего мира против нового вида вооружения нацистов во второй мировой войне, названного гитлеровской пропагандой ФАУ-2, а его изобретателями — А-4.

«Но создатели фильма,— отмечает Бернхард Клаар в журнале «Фильмшпигель»,— отнюдь не намеревались ограничиться только этим чисто документальным материалом; они хотели снять художественный фильм, основывающийся на исторических событиях. Они создали целую галерею человеческих судеб... В ряду борцов Сопротивления зритель встречает исторически достоверных персонажей: Альберта Кунтца, члена ЦК Компартии Германии; инженера Ганса Генрика Куммерова... Остальные действующие лица фильма являются плодом фантазии его авторов.

Для исполнителей ролей в фильме — актеров из разных стран — «Замерзшие молнии» стали больше, чем просто художественной картиной. Работа над этим фильмом явилась для них всех актом международной солидарности.

Объединились люди самых разных национальностей, разных мировоззрений — сегодня это так же поучительно, важно и достойно подражания, как тогда».







Последняя работа известного режиссера Курта Метцига «ДЕВУШКА НА ДОСКЕ», о которой сам он рассказывает так:

«Наш новый фильм во многих отношениях был необходимым экспериментом в самых различных направлениях. Началось все с выбора героя. Мы остановились на чемпионке Европы 1962 года по прыжкам в воду Кристиане Ланцке, девушке разносторонне одаренной и талантливой, и постарались изучить ее образ жизни, ее отношение к жизни. Такую героиню мы поставили в центре художественного фильма. Это кажется мне интересно потому, что ее огромные спортивные достижения действительно возникают на глазах у зрителей и перед ними демонстрируются...»

Что такое мужество, что такое страх, что такое доверие?.. Фильм Метцига обращается к зрителю с этими вопросами. В нем рассказывается о преодолении героиней внутреннего страха, о возвращении ее в коллектив, о достижении новых побед в спорте.

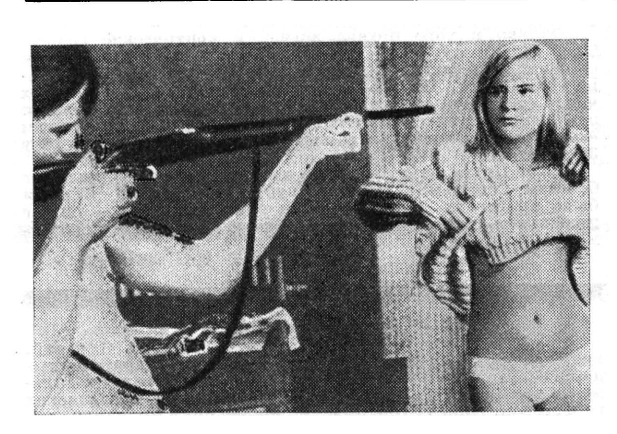
Создателям фильма, отмечает кинокритика, удалось слить воедино документальное и поэтическое.

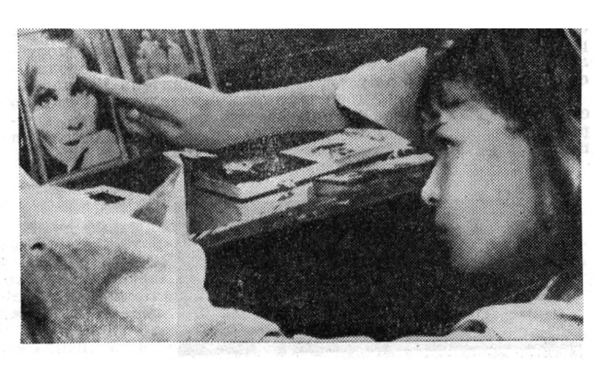
ФРГ



Харо Зейнфт — 39-летний сценарист и режиссер фильма «ЛЕГКИЙ БЕГ» — так определяет место и время действия своей картины: «здесь и сейчас». «Легкий бег», по словам создателя фильма, «это современная анти-Ромео-Джульетта-история, история о несостоявшейся, упущенной любви между дочерью преуспевающего промышленника и инженером-электриком. Но главный, более существенный, по мнению Зейнфта, аспект фильма — показ на примере этого молодого инженера процесса примирения с действительностью, приспособления к ней. Роль инженера Краля исполняет Бруно Ганц. Это его дебют в кино.

В интервью, данном для журнала «Фильмэхо — Фильмвохе» Бруно Ганц сказал, что он приветствует появление «молодого немецкого кино» уже хотя бы потому, что оно принесло с собой стремление создавать новые фильмы с новыми, серьезными проблемами.





Молоденькая девушка покидает исправительный дом и возвращается на цементный завод, где она работала. Хозяин завода отбывает срок тюремного заключения за распутство и совращение работниц своего завода. Героиня — одна из них. Теперь заводом руководит сын хозяина, после недолгих колебаний девушка уступает и его домогательствам. Проходит время. Старый шеф неожиданно возвращается из тюрьмы и вновь вступает в свои прежние права: и на завод, и на девушку, о связи которой с сыном не подозревает... Когда все же правда доходит до него, девушка оставляет завод...

Таково содержание фильма, носящего название «ДЕВУШКИ-ДЕВУШКИ» (режиссер Роджер Фриц).

Рецензент журнала «Фильмкритик» упрекает режиссера в недостаточной четкости его позиции. Отсутствие авторского отношения к изображаемым событиям ставит в упрек Роджеру Фрицу и А. Мюллер в своей заметке в журнале «Фильмшпигель» (ГДР): «Этот режиссер, если иметь в виду формальные стороны, талантлив... Простота, абсолютная естественность, умение великолепно снимать сцены и людей... показывают, что Роджер Фриц далек от обычных западногерманских киношаблонов... Но чтобы делать фильмы, мало еще одного профессионального умения...»



В картине «СТОЙКА НА ГОЛОВЕ, МАДАМ», поставленной Кристианом В. Ришертом по собственному сценарию, на первом плане проблема отношения человека к собственной судьбе, зарождения в его сознании протеста против извечных, раз и навсегда установившихся норм поведения.

Критик западногерманского журнала «Фильмэхо-Фильмвохе» Клаус У. Райнке пишет:

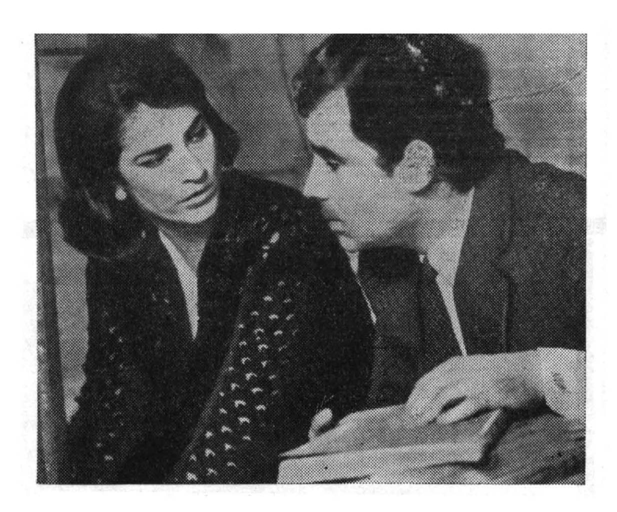
«Кристиан Ришерт рассказывает историю 30-летней женщины, жены крупного инженера. Она имеет все, о чем только может мечтать женщина ее круга: по воскресеньям с мужем и ребенком она уезжает к морю, она болтает с приятельницами о косметике и модных танцах... Но все это не удовлетворяет ее. Героиня заводит любовника, но и это не решает проблемы. Все острее она чувствует, что ей вообще хотелось бы избежать роли, которую наше общество навязывает женщине: быть женой для мужа и любовницей для любовника — с четко разграниченным кругом обязанностей.

Ни у мужа, ни у любовника героиня не находит понимания.

Заключительный кадр фильма — беспомощное, растерянное лицо молодой женщины. Она не получила ответа на свои вопросы, но зато ей стало ясно ее собственное положение — это уже первый шаг на пути к самопониманию, самопознанию.

Кристиан Ришерт повествует о самых обыденных вещах... Основной интерес для этого молодого режиссера представляет не что-то экстраоригинальное, необыкновенное, а наоборот, самое обычное, иногда случайное, мимолетное, что происходит механически, незаметно, так, что порою даже не успеваешь отдать себе отчет в случившемся. Все отчетливее становится главный стержень режиссерского замысла — побуждать к размышлениям над этим, к раздумьям».

ИТАЛИЯ



Определяя жанр фильма «КАЖДОМУ СВОЕ», поставленного молодым режиссером Элио Петри (постановщиком картины «Десятая жертва»), печать называет его социально-психологическим детективом. В основу сценария, созданного Петри вместе с кинодраматургом Уго Пирро, положена одноименная повесть сицилийского писателя Леонардо Шаши, знакомая советскому читателю. В этом произведении, разоблачающем преступления сицилийской мафии и ее связи с клерикальными кругами, рассказывается о загадочном двойном убийстве, нарушившем сонную жизнь провинциального южного городка. Роль добровольного детектива берет на себя местный учитель. Постепенно распутывая сложный клубок обстоятельств, связанных с преступлением, он выясняет, что оно совершено в политических целях. Нити ведут к приходскому священнику и выше — к архиепископу и его племяннику — крупному адвокату, опасавшемуся разоблачения своих неблаговидных махинаций.

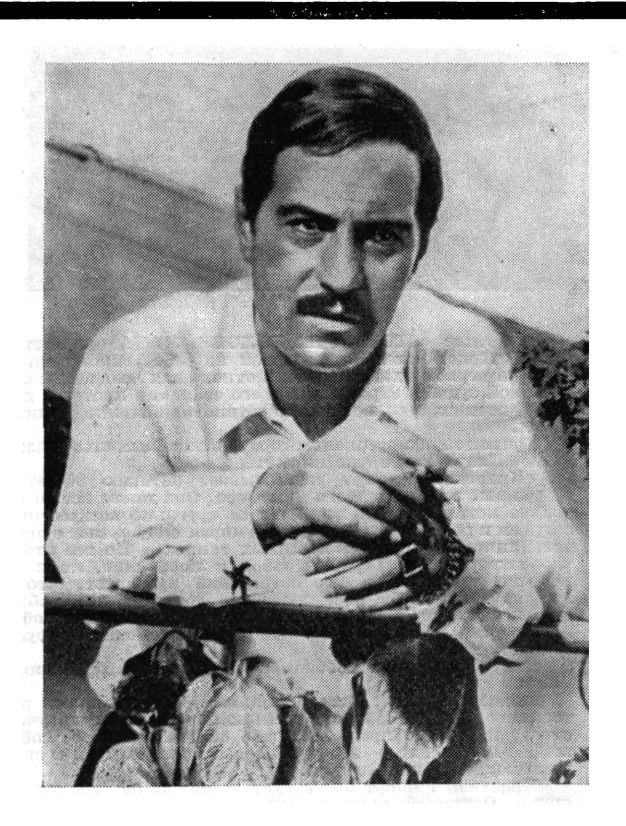
Однако, не разобравшись до конца и не распознав еще одного соучастника преступления — женщину, которую он даже не подозревает и которой увлекается, учитель сам попадает в расставленную ему ловушку.

Правдиво показав, вслед за автором повести, сицилийскую действительность, Петри усилил детективный элемент и создал фильм, который кое-кто из рецензентов сравнивает с лентами Хичкока.

Успех фильма, как считают рецензенты, во многом определило мастерство исполнителей, особенно известного актера Джана Марии Волонте, играющего центральную роль.

Однако в хоре похвал звучат и критические голоса. Так, критик журнала «Вие нуове» Антонелло Тромбадори считает, что фильм Петри не имеет ничего общего с повестью Шаши. По его мнению, в фильме одержала верх чисто сюжетная сторона, режиссер просто воспользовался закрученным сюжетом, чтобы поставить в высшей степени «кинематографический» фильм в духе американских лент 30-х годов.

Если Петри действительно хотел показать социальные болезни Сицилии,— говорит критик,— то ему незачем было прибегать к экранизации подобного рода — он мог приблизить съемочную камеру не к страницам книги, а к самой сицилийской жизни.



По-итальянски Сан-Дженнаро — это святой Януарий, патрон города Неаполя. На его сокровища — драгоценные дары верующих и церковную утварь — покушаются в фильме «ОПЕРАЦИЯ САН-ДЖЕННАРО» трое заокеанских гангстеров. Для осуществления «операции» им однако необходима помощь кого-нибудь из местных жителей, и они находят соучастника в лице неаполитанца Дуду. Но когда сокровища св. Януария похищены, этот мошенник и воришка раскаивается и хочет, чтобы награбленное досталось беднякам, обратилось на благо его родного города — святой возражать не будет, ведь он покровитель Неаполя...

Поставил эту немудреную, но занимательную комедию с примесью детектива опытный режиссер Дино Ризи. Остроумные режиссерские находки, мастерство исполнителей и широкая реклама обеспечили фильму успех.







Фильм прогрессивного режиссера Джилло Понтекорво «БИТВА ЗА АЛЖИР», поставленный в содружестве с алжирскими кинематографистами и получивший главный приз на последнем Международном кинофестивале в Венеции, только недавно вышел на экраны страны. По мнению большинства итальянских критиков, это лучший фильм из числа созданных в Италии за последнее время. Помимо золотой медали «Льва св. Марка» в Венеции, фильм Понтекорво удостоен множества других наград как антивоенное и антиколониалистское произведение, восстанавливающее с большой художественной силой события Алжирской революции.



Ныне фильм, который Пьетро Джерми снимал под названием «Святой», видимо, по цензурным соображениям называется «АМОРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК». Это четвертый фильм тетралогии, начатой режиссером его сатирической кинокомедией «Развод по-итальянски». В «Аморальном человеке» Джерми продолжает обличение косности нравов и лицемерия буржуазного общества. Герой фильма — троеженец, и в то же время образцовый семьянин (во всех трех случаях), нежный отец, и ему ни к чему развод, тем более что тогда ему пришлось бы выбирать, на какой же из трех его фактических жен ему жениться... Роль «святого» семьянина в этом парадоксальном фильме исполняет Уго Тоньяцци.

Критика, указывая что в настоящее время Джерми — один из самых интересных и любимых публикой режиссеров Италии, каждое новое произведение которого имеет неизменный успех, вместе с тем отмечает, что «Аморальный человек» все же слабее, чем «Развод по-итальянски» или «Соблазненная и покинутая». Дело в том, что авторская позиция довольно расплывчата — режиссер, видимо, сам, подобно своему герою, порой сомневается, сможет ли в условиях современной буржуазной Италии введение развода укрепить и оздоровить итальянскую семью.

Блестящее созвездие имен режиссеров, поставивших фильм «ВЕДЬМЫ», и имя исполнительницы главных женских ролей во всех эпизодах привлекли к нему большой интерес и зрителей и критики. Вот кто ставил эту картину: Лукино Висконти, Витторио Де Сика, Пьер Паоло Пазолини, Мауро Болоньини, Франко Росси, а играла Сильвано Мангано и вместе с ней Альберто Сорди, Тото и другие известные актеры. Но когда фильм вышел на экран, римские газеты дали ему оценку «немногим больше, чем посредственный», «так себе». Вместе с тем рецензенты отмечают большую актерскую удачу Сильваны Мангано, показавшей чудеса перевоплощения.

Фильм цветной и широкоэкранный. Эта кинокомедия, считают критики, позволяет сделать два вывода: первый, что до сих пор до конца не раскрыто дарование талантливой актрисы Сильваны Мангано, сыгравшей с блеском четырех современных «ведьм», и второй — что жанр фильма в эпизодах, столь распространенный в Италии, постепенно себя изживает.



«КОНТРИБУЦИЯ» — второй полнометражный художественный фильм Яна Ломницкого, известного мастера польского документального кино. Уже первая его работа в художественном кинематографе — фильм «Приданое»— свидетельствовала о том, что режиссера интересуют острые, драматические конфликты, вырастающие однако из повседневности. В противоположность «Приданому», где действие происходило в польской деревне наших дней, новый фильм Яна Ломницкого переносит зрителя во времена гитлеровской оккупации. Однако и здесь режиссер не изменил своей манере: сценарий Романа Братного, во главе угла которого стоят проблемы морального порядка, трактован им, по словам рецензента газеты «Трибуна люду» Збигнева Клячиньского, с «суровой реалистической сдержанностью». Критик отмечает, что «у конспираторов из «Контрибуции» нет знамен романтических избранников истории... Они очень молоды и — хотелось бы сказать — очень обычны в этой своей молодости... К конспиративной работе и всему связанному с ней они относятся как к нормальной части своего повседневного существования...»

Рецензент газеты «Жице литерацке» Александр Яцкевич считает, что прославленный создатель «Рождения корабля» и как режиссер художественных фильмов продолжает заниматься документальным творчеством... «Этот фильм, сделанный с такой тщательной заботой о правде, выглядит в то же время неповседневно. Ушли те времена, которые нельзя приравнять ко временам обычным, хоть тогда они были обычным временем».



ПОЛЬША







Действие нового фильма Сильвестра Хенчиньского **«ТОЛЬКО СВОИ»** охватывает довольно значительный период времени — с довоенных лет по наши дни. Довоенные эпизоды носят экспозиционный характер, повествуя о том, как вспыхнула вражда между двумя крестьянскими семействами — Павляков и Каргулей. Началось все с коровы, которая забралась на участок соседа, и вскоре после кровавой драки один из братьев Павляков, спасаясь от суда, эмигрировал в Америку.

Прошла война. И Каргули и Павляки переселились на Западные земли, но, волею судеб, снова оказались соседями, и вражда вспыхнула с новой силой. Обо всех перипетиях этой вражды, о том, как полюбившим друг друга юным представителям враждующих семейств удалось покончить с распрей, о том, как вернувшийся из-за океана старый Павляк пытается ее возродить, фильм рассказывает в интонации комедийной. Успех картины, пишет еженедельник «Экран», во многом зависит от исполнителей двух центральных ролей — глав семейств — Владислава Ханьчи и Вацлава Ковальского.

Фильм **«ТОЩИЙ И ДРУГИЕ»**, пишет в еженедельнике «Культура» Кшиштоф Теодор Теплиц, «представляет собой балладу. Балладу о нескольких строителях, которые пришли неизвестно откуда, построили мост и двинулись дальше, став как будто внутренне совершеннее. Автору трудно было бы поверить, если бы его повествование не было одновременно реалистическим и поэтичным. По своему реализму и по своей поэзии этот фильм является народной повестью...»

Постановщик этого фильма Хенрик Клюба известен зрителям как актер. Он работал также вторым режиссером вместе с Вайдой и Кавалеровичем. Фильм «Тощий и другие» — его режиссерский дебют. Дебют удачный: хоть критики и пишут о том, что не все в фильме удалось в равной мере, профессиональное мастерство постановщика оценивается всеми чрезвычайно высоко. «Среди наших последних дебютов, свидетельствующих о погоне за легкостью и тантьемами, этот фильм отличается своим явным превосходством»,— считает критик Ежи Плажевский.

Фильм Клюбы представляет собой экранизацию рассказа Веслава Дымного. «Не имея возможности,—пишет Плажевский, — козырнуть острыми положениями бурно развивающегося сюжета, Клюба делает ставку на описательные достоинства сценария. И здесь он блеснул. Как режиссер он обнаружил не только уверенную руку и владение средствами выразительности, но нечто более ценное: живую сообразительность, тонкую впечатлительность и богатое воображение».



Фильмом «КВАРТИРАНТ» режиссер Януш Маевский дебютирует в художественной кинематографии. Однако имя его хорошо известно любителям кино — Маевский автор ряда документальных фильмов, многие из которых (среди них знаменитый «Альбом Флейшера») были отмечены высокими наградами на международных фестивалях.

Маевский, по его словам, является сторонником фильмов, сделанных на высоком художественном уровне, фильмов с глубокой мыслью, но при этом доступных для понимания широких зрительских кругов. Об этом «разумном компромиссе» режиссер говорил на недавно состоявшемся в Москве симпозиуме польских и советских кинематографистов. Судя по отзывам прессы и успеху фильма у зрителей, Маевскому в своем дебюте в игровом кино удалось осуществить этот принцип «разумного компромисса» на практике.

«Квартиранта» Маевский поставил по собственному сценарию. Это реалистическая, можно было бы даже сказать, бытовая комедия о злоключениях писателя, который поселяется в загородном доме, где, помимо него, живут одни только женщины. Чисто житейская достоверность и бытовая подоплека сюжета не только не препятствуют, но в большой мере способствуют тому гротесково-сатирическому заострению, которое роднит комедию Маевского с произведениями известного польского писателя-сатирика Славомира Мрожека. Некоторые критики, например Войцех Вежевский, вспоминают в связи с фильмом Маевского даже о Кафке. «Маевскому,— пишет критик,— удалось в его первом полнометражном фильме показать повседневность не в хорошо известном всем нам обличье, а в новом, не совсем обычном». О связи «повседневного» с «необычным», связи, которая и является самой определяющей характерной чертой фильма Маевского, пишут и другие критики... «Паноптикум, созданный Маевским,—пишет Александр Яцкевич,— отличается от подобных образов в других польских фильмах тем, что трактуется здесь реалистически, чуть ли не познавательно... Все, от начала до конца, вроде бы серьезно... Двигательную силу комизма Маевский скрыл достаточно глубоко».

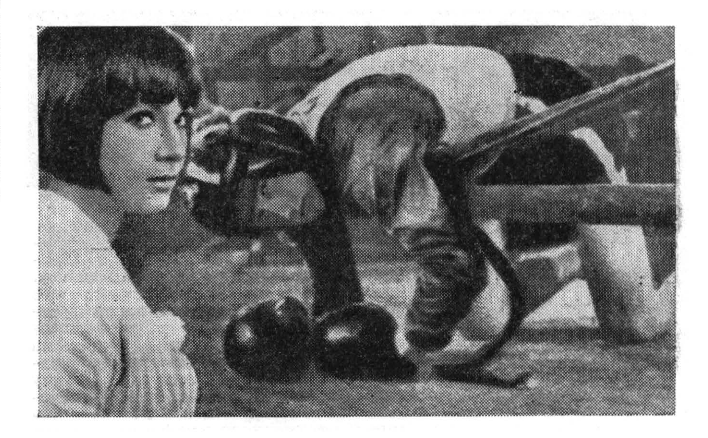
Очень высоко оценивают критики и мастерство исполнителей, особенно выделяя Барбару Людвижанку и Яна Махульского.

Александр Яцкевич и Зыгмунт Калужиньский принадлежат, бесспорно, к числу наиболее влиятельных и известных польских кинокритиков. Их точки зрения на новый фильм режиссера Юлиана Дзедзины «БОКСЕР» диаметрально противоположны. «Боксер» — удача»,— утверждает в самом начале своей рецензии в «Политике» Калужиньский. «... «Боксер» — скверный фильм»,—также в начале рецензии уведомляет читателей Яцкевич в еженедельнике «Жице литерацке».

Оба критика не ограничиваются, конечно, тем, что просто высказывают свою точку зрения — они ее аргументируют (и каждый по-своему убедительно). Калужиньский ставит в заслугу режиссеру то, что он «удачно пользуется языком современного кино... Стиль этот,— продолжает автор,— разумеется не нов, это язык «новой волны», практикуемый уже повсеместно, во всем мире... У нас он однако все еще редкость...» Критик подробно анализирует работу режиссера, высоко отзывается он также о мастерстве исполнителя главной роли Даниэля Ольбрыхского, создавшего «психологический портрет спортсмена, одержимого желанием победы».

Основное действие фильма происходит в течение нескольких часов перед международным матчем, во время Олимпиады в какой-то неназванной, видимо, латиноамериканской стране. «О прошлом героя,— пишет тот же Калужиньский,— мы узнаем из «нововолновых» воспоминаний-наплывов... Оказывается, что он в некотором роде хулиган... отсидевший срок в тюрьме и дисквалифицированный. Однако его тренер поручился за него, его послали на Олимпиаду, и молодой человек выигрывает бой с советским партнером, бой, который является финальной кульминацией фильма...» Калужиньский пишет, что авторы фильма показали героя, как существо по сути примитивное, лишенное духовной жизни. «Как мы оценим такого рода портрет? — спрашивает критик.— В какой степени он воплощает правду о характере спортсмена? Это уже вопрос другой: но если речь идет об убедительности, об ощущении аутентичности... «Боксер» представляет собою одно из лучших достижений нашего кино».

Прямо противоположного, как мы уже сказали, мнения придерживается Александр Яцкевич. «Иллюстративность и снобизм» — вот качества, которые он усматривает в «Боксере». Яцкевич тоже пишет о «современном способе повествования», но рассматривает это, как дань моде. Он полагает, что ретроспекции и наплывы используются режиссером без нужды. «Чтобы эта ретроспекция, однако,— пишет критик,— не выглядела как в давних фильмах, где в подобных случаях было ясно, о чем идет речь, ретроспекции перемешаны и нашинкованы. До такой степени, что зрителю нужно хорошенько помучиться, чтобы сложить все снова».



ПОЛЬША

РУМЫНИЯ





Румынская пресса хорошо отзывается о фильме «УТРО ПАЙ-МАЛЬЧИКА» (режиссер Андрей Блайер). Все рецензенты подчеркивают, что эта живая и интересная картина открывает новый этап в румынском кино. По словам критика Флориана Потры (журнал «Лучаферул»), работа сценариста Константина Стойчу свидетельствует о том, что произведение, не обладающее большими литературными достоинствами, может подчас превратиться в хороший фильм. Герои картины — молодые люди, живущие в провинциальном городе и после провала на вступительных экзаменах в институт поступающие на стройку большого комбината.

Самое привлекательное в сценарии, по словам критика Мирчи Александреску (журнал «Чинема»),—это воспроизведение черт человека сегодняшней Румынии. Сценарист избегает поспешных и стандартных выводов, он убеждает многоплановым показом жизни. Все это режиссер Андрей Блайер раскрыл подлинно современными средствами киноискусства. Высоко оценивает пресса и работу исполнителей центральных ролей — Ирины Петреску, Себастьяна Папаяни, Дана Нуццу, создавших образы представителей молодого поколения Румынии.

Кинофильм «ГОЛГОФА» — «трагедия, рожденная нищетой и социальной несправедливостью». Этими словами характеризует кинокритик Адина Дориан (журнал «Чинема») новую ленту режиссера Мирчи Дрэгана (автор сценария Николае Цик). В фильме продолжена тема, начатая в одной из предыдущих работ режиссера «Лупень, 29». Шесть женщин — вдовы шахтеров, убитых во время подавления восстания,— требуют пенсии для своих детей. Авторы стремились создать в своем фильме как бы коллективный образ трудящихся долины Жиу, и это им во многом удалось, хотя тот же рецензент отмечает некоторую схематичность диалога.

«Путь женщин к достижению своих прав обретает трагедийность новой Голгофы,—пишет в журнале «Контемпоранул» Антоанета Тэнэсеску.— Пусть не все эпизоды «хождения по мукам» этих женщин художнически оправданы — кое-где режиссер стремится достичь чисто зрелищного эффекта,— «Голгофа» открывает новые стороны дарования Дрэгана: его способность создать фильм глубокого психологического наполнения».







«Умная режиссура Роберта Уайза»; «выразительные цветные съемки Роберта Макдоналда», «исполнение главной роли Стивом Маккуином выше всяческих похвал»; «Кэндис Берген... создает образ, который, возможно, поможет ей занять в наших сердцах то место, какое занимала в нем когда-то Грейс Келли», «в течение почти трех часов демонстрации фильма внимание зрителей неотрывно приковано к экрану».

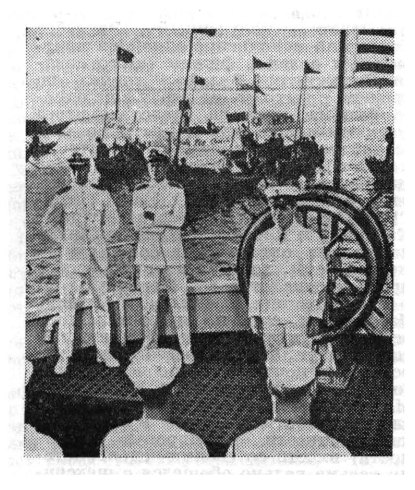
Так оценивает фильм «ПЕСЧИНКИ» Генри Харт в журнале «Филмз ин ревью». Так или примерно так отзываются о его художественных достоинствах и другие рецензенты. Успех, казалось бы, полный и несомненный. Но журнал «Филмз ин ревью» отнюдь не склонен оценивать тот или иной фильм с точки зрения «чистого искусства», то есть без учета его политической направленности. Поэтому читателя, вероятно, не удивят все те многочисленные охранительные «но», которыми сопровождает Генри Харт свою оценку.

С этого самого «но» он и начинает свои оговорки: «Но при последующих размышлениях над тем, что мы увидели на экране, обнаруживаешь серьезный изъян: в самом сценарии заключена двойственность. Сюжетная линия построена так, что от защиты национальных интересов авторы все время скатываются к клевете на них».

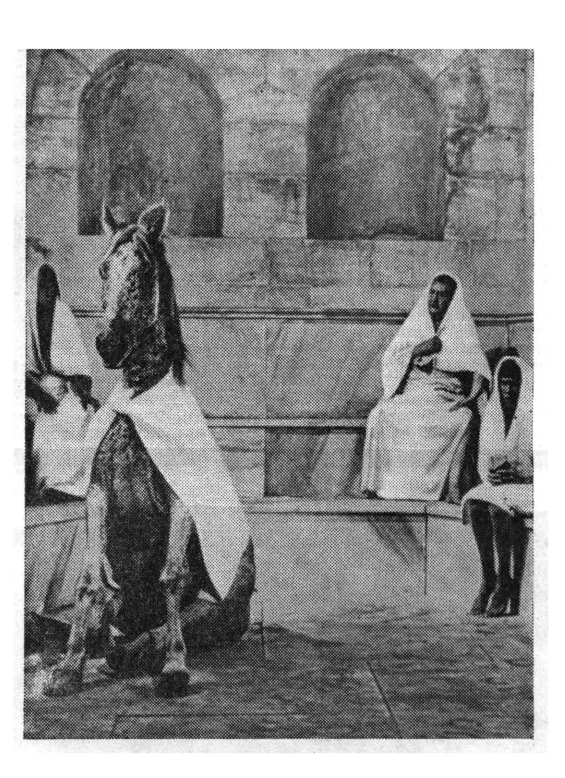
Чтобы читателю была ясна суть политических обвинений, брошенных фильму Генри Хартом (и отнюдь не им одним), расскажем вкратце, о чем идет речь. «Вынесенные в название «Песчинки», — снова цитируем Харта, — это группа солдат, находящихся на борту американского вооруженного судна, проникшего в 1926 году на территорию Китая... А поскольку люди определенного направления ума, составляющие к тому же отнюдь не незначительную часть зрителей, могут провести параллель между нашим пребыванием в Китае в 1926 году и нашим пребыванием во Вьетнаме сегодня, «Песчинки» заключают в себе такие злободневные политические аспекты, которые вовсе не только крайне правые сочтут тенденциозными».

Рецензент журнала «Тайм» ставит еще более жирные точки над «i»: «В самом разгаре войны, которая с каждым днем обходится Соединенным Штатам все дороже и дороже — как в смысле финансовом, так и в отношении людских потерь, — крупнейшая американская киностудия и крупнейший американский режиссер вкладывают около 12 миллионов долларов в фильм, представляющий собою яростное, хоть пусть и не прямое, нападение на политику США во Вьетнаме».

Американское судно, получившее приказ (цитируем «Тайм») «водрузить американский флаг на берегах Янцзы и, если понадобится, прибегнуть к оружию для защиты жизни американцев во время политических волнений в Китае в 1926 году», представляет собою, по мысли авторов фильма, «как бы саму Америку в миниатюре». Капитан судна (пользуемся определениями того же рецензента) — милитаристский маньяк, герой, которого играет Стив Маккуин, — симпатичный юноша, участвовавший, вопреки своему желанию, в истреблении мирных крестьян и бессмысленно гибнущий после того, как он решил порвать с американским милитаризмом. Особое негодование рецензента вызывают отдельные высказывания героев фильма, как, например, фраза: «единственное, чего хотят эти люди, — чтоб их оставили в покое». Эта фраза, как и многие другие, ей подобные, делают совершенно несомненными, считает «Тайм», те политические параллели, которые имеют в виду создатели «Песчинок».

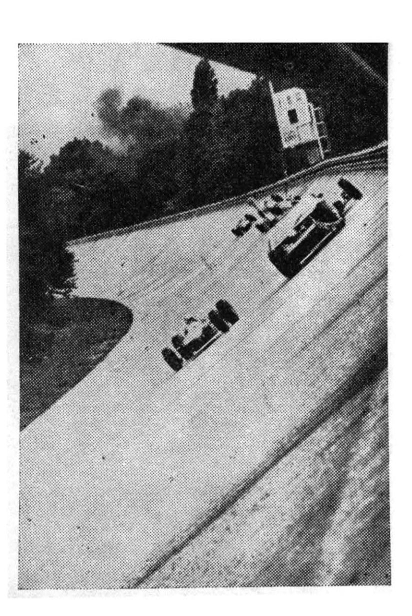


США



Молодой режиссер Ричард Лестер, чьи предыдущие фильмы «Вечер трудного дня», «На помощь!» (оба с участием знаменитой вокальной группы «Биттлз») и «Сноровка» принесли ему известность, поставил свою новую картину «ЗАБАВНАЯ ШТУКА СЛУЧИЛАСЬ ПО ПУТИ К ФОРУМУ» все в том же «скачущем» (по определению кинокритика Гордона Гау) стиле. Экранизация бродвейского мьюзикла, основанного в свою очередь на пьесах Плавта, ничем не выдает, по утверждению рецензентов, своего театрального происхождения. В телевизионном выступлении Лестер заявил, что больше всего его интересовала в фильме возможность показать, что представляла собою жизнь рабов в Древнем Риме, каким бесконечным унижениям подвергались эти люди, которых отказывались считать людьми. Серьезность намерений режиссера не помешала тому, что картина получилась очень смешной, — и вовсе не только потому что заняты в ней такие первоклассные комики, как Зиро Мостель и Бестер Китон (это была его последняя работа). Наоборот, по словам того же Гордона Гау, фильм получился главным образом «режиссерским, до краев наполненным изобретательностью и энтузиазмом постановщика; собственно говоря, даже через край — впрочем, подобный недостаток извинителен». Рецензент «Мансли филм буллетин» тоже отмечает обычную для Лестера «мозаичность» фильма, его порою даже чересчур стремительный темп, каковой недостаток, «если иметь в виду летаргическое состояние нынешней кинокомедии, оборачивается скорее достоинством».

США



Джона Франкенхаймера мировая кинопечать и любители кино во многих странах справедливо считают одним из наиболее талантливых представителей молодого поколения американских кинематографистов. И хотя новая его картина «ГРАН-ПРИ» не отличается той остротой проблематики, которая принесла несколько лет назад всемирную славу его фильму «Семь дней в мае», рецензенты единодушно высоко оценивают уверенное мастерство, с каким показывает Франкенхаймер обстановку международных автогонок в Монако. В фильме заняты такие звезды первой величины, как Джеймс Гарнер, Франсуаз Арди, Ив Монтан, Тосиро Мифуне, и каждый из них, пишет рецензент журнала «Мансли филм буллетин», вполне на высоте, но главное, что приковывает к фильму интерес зрителей,— это его захватывающая зрелищность. Фильм снят на широкоформатной (65-миллиметровой) пленке, и во многих эпизодах Франкенхаймер делит экран на несколько фрагментов, показывая и сами гонки и накаленные страсти, бушующие «за кулисами», где сталкиваются между собой интересы больших боссов, сделки и махинации которых приводят подчас к катастрофам.

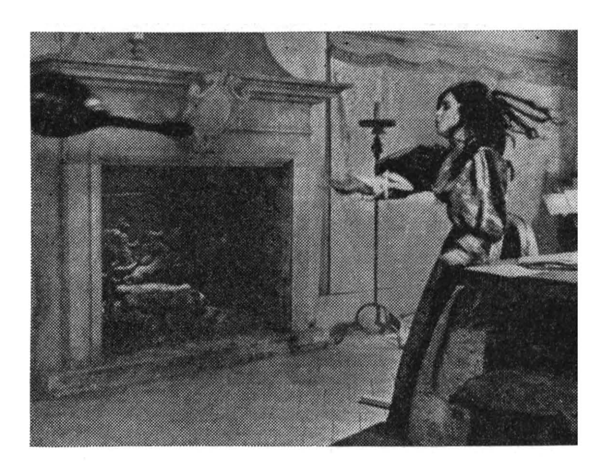


«КАК ПРЕУСПЕТЬ В ДЕЛАХ, НЕ ПРИЛАГАЯ ОСОБЫХ СТАРАНИЙ» — так называется не только фильм, поставленный Дэвидом Свифтом по нашумевшему одноименному бродвейскому мьюзиклу (в свою очередь основанному на популярном романе), но и книжечка-самоучитель, следуя советам которой, герой фильма, поначалу занимающийся всего лишь мойкой окон в здании крупного концерна, старается «выбиться в люди». Ему это удается — к финалу он уже один из руководителей концерна, хотя честолюбие его этим не удовлетворено и в мечтах он видит свою «люльку», качаясь в которой он когда-то промывал окна того самого небоскреба, где сейчас он хозяин, висящей снаружи Белого дома.

Стремительной своей карьерой юноша, носящий громкое имя Дж. Пирпонт Финч, обязан средствам, хотя, мягко выражаясь, и неблаговидным, но сильнодействующим и потому широко распространенным в мире бизнеса: лжи, лести, махинациям, подкупам и т. п.

Режиссер, по словам рецензента «Мансли филм буллетин», «перенес в фильм весь тон, всю атмосферу спектакля, многие сценические решения... И, как это ни странно, все это сработало».

Предприимчивого юнца играет, как и в бродвейской постановке, Роберт Морзе, и именно его блестящему мастерству, как единодушно утверждают критики, обязан фильм по меньшей мере половиной своего успеха.



«Оскар», полученный Элизабет Тейлор за исполнение одной из центральных ролей в фильме «Кто боится Вирджинии Вульф», совпал по времени с выходом на экран еще одного фильма, где она предстала перед зрителем снова, как и почти во всех ее работах со времени «Клеопатры», в паре с Ричардом Бертоном. Это снова экранизация — на этот раз Шекспира: в фильме «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОЙ» Тейлор и Бертон играют Катарину и Петруччо. Критики дружно хвалят актерские работы супружеской четы, хотя на этот раз особое предпочтение отдается Бертону.

Постановщика фильма Франко Дзефирелли, судя по многочисленным рецензиям в американской и английской печати, меньше всего можно упрекнуть в почтительно-робком, благоговейном отношении к Шекспиру. Молодой итальянский режиссер (последние работы которого в театре и кино принесли ему мировую известность) вместе со своими сценаристами весьма вольно обошелся с шекспировским текстом: одни сцены опущены, другие переосмыслены, третьи добавлены и т. д. И все же, несмотря на это (а по мнению некоторых рецензентов, именно благодаря этому), фильм получился истинно шекспировским по духу: «полным жизни и дерзостно-веселым».

США



Внимательный читатель заметил, вероятно, что многие англо-американские фильмы из числа представленных в нашей подборке, имеют в своей основе произведения театральной драматургии. Наиболее проницательные критики обратили уже внимание на это обстоятельство: профессор Ежи Теплиц, например, так озаглавил свою недавнюю корреспонденцию из Голливуда в польском журнале «Фильм»: «Победа театрального фильма».

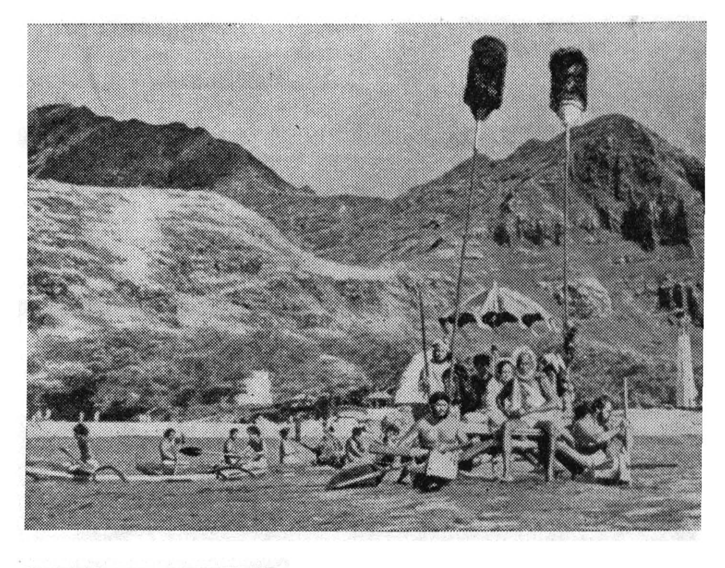
«Театральным» по происхождению является и фильм «Летучий голландец». Его постановщик — Энтони Харви — один из представителей так называемых «нью-йоркских независимых». Фильм поставлен по пьесе известного негритянского писателя Лероя Джонса. «Аллегорическая суть «Летучего голландца»,— пишет рецензент журнала «Сатердей ревью»,— раскрыта через случайную встречу в пустом вагоне подземки белой девушки, похожей на миловидную ведьмочку, и негритянского юноши, совершенно очевидно приспособившегося уже к порядкам, царящим в «белом» обществе: приставаниям невротички юноше удается противопоставить только свою решимость подчиниться судьбе».

Заканчивается однако фильм взрывом долго сдерживаемой ненависти: юноша выкладывает девице все то, что думает о ней и ей подобных. Ударив его ножом, истеричка выходит из вагона, а поезд, грохоча, мчится все дальше и дальше — «Летучий голландец» сегодняшней Америки.

Критики отзываются о фильме чрезвычайно высоко. Рецензент журнала «Таун» подчеркивает, что картина представляет собою не только выдающееся художественное достижение, но и огромной силы общественный документ. Что же касается исполнителей — Ширли Найт и Ола Фримена,— то они снискали дружный хор самых восторженных похвал. Ол Фримен, по словам обозревателя журнала «Моушн пикчер гералд», «с необычайной силой показывает переход юноши от нежелания связываться к той всеобъемлющей ярости, с которой он выражает чувства и мысли своего народа».

Фильму «ГАВАЙИ» нетрудно было предсказать успех: в основу его лег роман Джеймса Миченера, долгое время числившийся бестселлером № 1 на книжном рынке США. В главных ролях фильма снимались такие превосходные актеры, как Макс фон Сюдов, Джули Эндрюс и Ричард Харрис; да и сама по себе «туземная экзотика» тоже расценивается продюсерами и прокатчиками, как «верняк», способный привлечь зрителя.

Все это так, и фильм действительно имеет успех, однако в отзывах кинорецензентов сквозит оттенок недоумения, а порою и просто раздражения. Дело не только в том, что кинодраматург Дальтон Трамбо (один из знаменитой «десятки», подвергавшейся преследованиям в период маккартизма) воспроизвел в своем сценарии всего лишь один из эпизодов пухлого, почти тысячестраничного романа Миченера, но и в том, что эпизод этот — история миссионера из Новой Англии, приехавшего в начале XIX века на Гавайские острова с целью обратить туземцев в веру Христову,— приобрел в фильме совершенно неожиданное — «антихристианское», по утверждению кинокритика Майка Сарна, звучание. В картине много превосходных эпизодов, пишет Сарн, в ней отлично играют актеры, но главное достоинство фильма в том, что «это фильм о правде... Правде, противопоставленной лжи и обману». В журнале «Мансли филм буллетин» также отмечается, что тема фильма — «разрушительное воздействие так называемой христианской цивилизации» на жизнь обитателей Полинезии.



В отзывах обоих процитированных выше критиков сквозит недоумение, каким образом компания «Юнайтед артистс» могла решиться выпустить фильм со столь «самоубийственным, с точки зрения коммерции», звучанием. У Генри Харта, автора рецензии в журнале «Филмз ин ревью», то же самое обстоятельство вызывает не недоумение, а негодование: как можно было доверить столь дорогостоящий фильм людям, которые прилагают все усилия, «чтобы постоянно принижать героя... Трамбо превратил преподобного Эбнера Хейла из смелого провозвестника человечности, принесшего примитивному народу цивилизацию высшего порядка, в тупого, ограниченного миссионера...» Харт несколько раз специально подчеркивает, что подобная, возмущающаяся его «переакцентировка» звучания произошла в фильме по вине сценариста, хотя на долю режиссера также достается ряд неодобрительных замечаний.

Впрочем, о некоторых режиссерских промахах, особенно во второй половине фильма, где ослабевает драматическое напряжение, пишет и рецензент «Мансли филм буллетин», однако он считает недостатки фильма частными и заканчивает свою статью утверждением, что «целенаправленная умная гуманность фильма резко выделяет его среди делающих ставку на зрелищность широкоэкранных боевиков».

Интересна история этой картины. Работа над ней началась несколько лет назад. Сценарист Дэниэл Тарадаш добросовестно воспроизвел все перипетии романа, и режиссер Фред Циннеман начал уже было съемки, как вдруг они были прерваны по требованию продюсера. Заменивший Циннемана Джордж Рой Хилл пригласил для переделки сценария Дальтона Трамбо. Тот написал фактически новый сценарий, по которому и был поставлен фильм.



ФРАНЦИЯ

Снятый режиссером Эдуардом Люнсом при участии непрофессиональных актеров на улицах парижской окраины фильм «ЗЕЛЕНЫЕ СЕРДЦА» посвящен проблеме молодежной неприкаянности и преступности.

Два приятеля — Зим и Жан-Пьер— выходят на свободу из тюрьмы, куда угодили за мелкие проступки. В частности, Жан-Пьер своровал морковку исключительно для того, чтобы доказать приятелям свою смелость. Положение у парней нелегкое. Получить профессиональное образование, попав в училище, очень трудно: «не хватает мест». В то же время на предприятия не берут молодых «без диплома». Не везет героям и в личной жизни. Любовь, вспыхнувшая между Маризой и Жан-Пьером, растоптана зверскими законами «молодежной банды». Сломленный морально, Жан-Пьер вторично попадается на краже...

Своим реалистическим фильмом о трудных судьбах «зеленых сердец» режиссер бросает обвинение обществу, не считающему нужным проявлять подлинную заботу о молодежи. «Это немногословный, искренний, теплый фильм», — пишет кинокритик Марсель Мартен («Синема 67»).

Две очаровательные девушки — одна блондинка; другая — брюнетка — живут в очаровательном домике во французском городе Рошфоре. Сестры очаровательно танцуют и поют. Их очаровательная мать держит очаровательное кафе на городской площади. В девушек влюбляются очаровательные молодые люди. Очаровательная идиллия завершается счастливым концом... Все это — в сопровождении очаровательной музыки Мишеля Леграна — происходит в новом фильме французского кинорежиссера Жака Деми «ДЕВУШКИ ИЗ РОШФОРА» с участием сестер-актрис Катрин Денёв и Франсуаз Дорлеак.

«В своем последнем фильме Деми сделал ставку на веселье, ритм, легкость. Чего еще требовать от оперетты? Разве не довольно, что она развлекает своим очарованием публику? «Девушки из Рошфора» — совершенны в жанре, который было бы ошибкой считать низшим»,— пишет Жорж Садуль в еженедельнике «Леттр франсез».

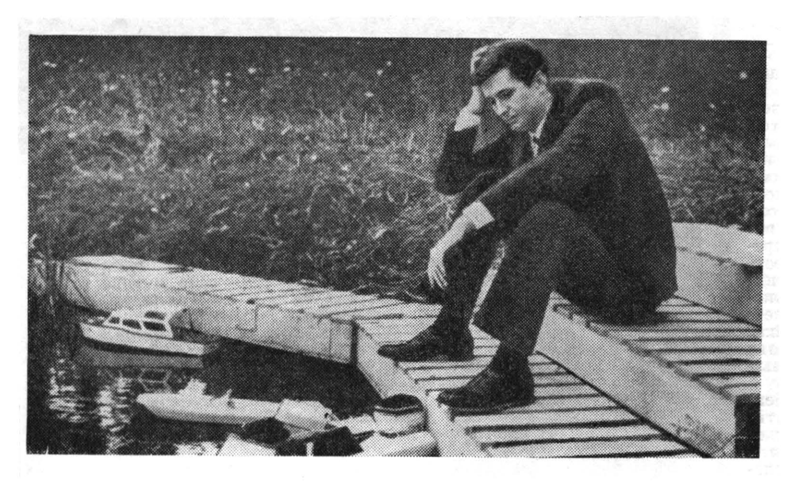
Однако далеко не все парижские критики разделяют благосклонное мнение Жоржа Садуля.

«Мило, мило и еще раз мило... но...» — так озаглавил свой отзыв о «Девушках из Рошфора» кинокритик «Юманите» Самюэль Лашиз. Искренно симпатизируя автору фильма, критик с сожалением отмечает примитивность и пустоту сюжета, бездумное подражание американским музыкальным фильмам и плоские каламбуры, которыми пересыпан сценарий, а главное, заявляет он,— «Девушки» во многом повторяют прежний фильм Деми «Шербурские зонтики», который, увы, также нельзя отнести к высшим достижениям мирового киноискусства.

Критик «Франс нувель» Альбер Сервони, солидаризируясь с мнением Лашиза, пишет: «Думаю, что от Деми можно было ожидать большего».







«Это лучший фильм Клода Шаброля, который охотно признал бы своим даже Альфред Хичкок»,— таков краткий отзыв о фильме «СКАНДАЛ», который из номера в номер публикуют на своих страницах многие французские газеты.

Известно между тем и другое мнение: «Это отнюдь не фильм в манере Хичкока». Последнее суждение принадлежит... самому Шабролю. Автор «Скандала» как бы стремится показать зрителю, что замысел его картины нисколько не сродствен традициям знаменитого «режиссера ужасов»...

Замысел Шаброля — в ином. Когда главный герой фильма, наследник владельцев крупнейшей фирмы по производству шампанского Поль Вагнер мчится в бешено летящем автомобиле навстречу жутким приключениям, когда потом, став жертвой чудовищных махинаций, он начинает сомневаться в своей вменяемости,— ироническая интонация режиссера, его талант пародиста обретают все более веское звучание.

«Шаброль удачно пользуется пародией. Он остро издевается над обществом, в котором все фальшиво— дружба и любовь, человеческие отношения и даже женская красота...Движущие силы действия — страсть к наживе и честолюбие»,—пишет кинокритик «Юманите» Самюэль Лашиз.

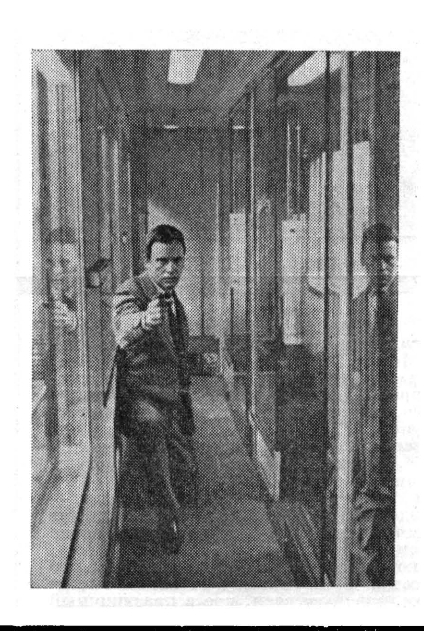
ФРАНЦИЯ

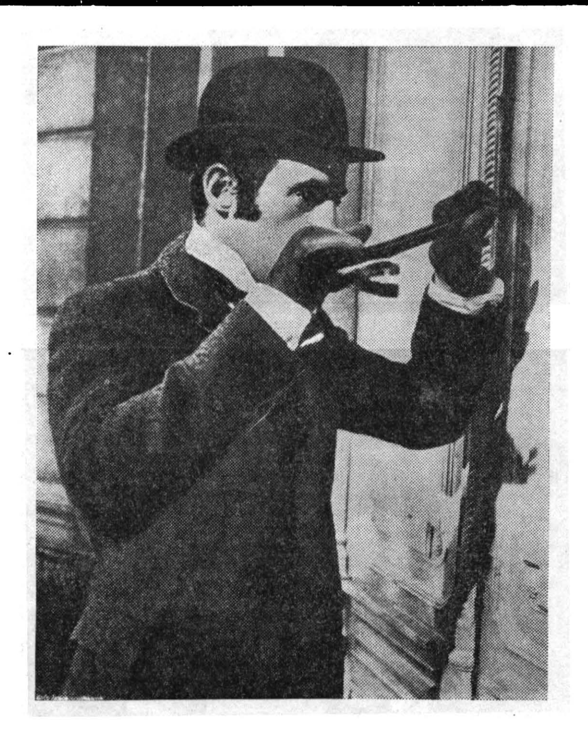
Поезд везет пассажиров из Парижа в Антверпен. В поезде едут: кинорежиссер (его роль играет писатель Ален Роб-Грийе), его жена и продюсер. Они обсуждают план будущего детективного фильма: в поезде «Трансъевропейский экспресс», везущем пассажиров из Парижа в Антверпен, едет один из членов банды по подпольной продаже наркотиков. Полиция «подсаживает» к нему своего агента — девицу легкого поведения, которую торговец наркотиками насилует, а затем убивает. Выдав по оплошности тайный пароль банды другому агенту полиции, убийца сам погибает от руки главаря банды. Казалось бы, хеппи-энд невозможен. Но сойдя с поезда в Антверпене, режиссер — он же писатель Роб-Грийе — видит, как на перроне мирно целуются «убитые» им герои...

Таков вкратце сюжет, вернее, один из сюжетов фильма «ТРАНСЪЕВРОПЕЙСКИЙ ЭКСПРЕСС», созданного «новым романистом» Аленом Роб-Грийе с участием актеров Жан-Луи Трентиньяна и Мари-Франс Пизье. Профессиональные кинокритики поспешили объяснить недоумевающим зрителям, не знающим, как переварить предложенное им острое кушанье, что фильм Роб-Грийе — многоплановый. Это и пародия на традиционный западный детектив, и фильм о проблемах художественного творчества (недаром в нем показано, как делается кино), и психологическое преодоление автором «живущего в сознании каждого из нас мифа о первородном грехе». Так, по крайней мере, толкует фильм кинообозреватель журнала «Тан модерн» Дидье Анзё.

Восторженно отзывается о «Трансъевропейском экспрессе» критик «Синема 67» Жиль Жакоб. «Этот писатель,— говорит он о Роб-Грийе,—один из самых оригинальных современных кинорежиссеров, идущих в авангарде киноискусства». Возражая многочисленным критикам, считающим манеру Роб-Грийе творчески бесплодной, а о фильме полагающим, что «все это отдает сумасшедшим домом», Жакоб объявляет кинематограф Роб-Грийе «кинематографом мысли». Задача автора фильма, по мнению критика, в том, чтобы «вскрыть идентичность реальности и вымысла». Уклончивой оценке фильма как «юмористического опыта развлекательной эстетики», принадлежащей критику «Леттр франсез» Марселю Мартену, можно противопоставить беспощадный приговор, вынесенный тому же фильму Пьером Ажамом, обозревателем французского литературно-художественного еженедельника «Нувель литерер».

Ажам без обиняков заявляет, что художественное значение фильма равно нулю. Причины провала? «Пошлость, неумелость, пустота».





«Он отрицает все, на чем покоится буржуазное общество», кажется, эти слова кинокритика Жан-Луи Бори (выступающего на страницах еженедельника «Нувель обсерватер») — единственное суждение о фильме Луи Малля «ВОР», с которым соглашаются все знатоки кино.

Сценарий фильма создан Луи Маллем в содружестве с Жан-Клодом Карьером по роману Жоржа Дарьена, изданному во Франции в 1897 году.

Герой фильма Жорж Рандаль (Жан-Поль Бельмондо), выходец из богатой семьи, становится вором из протеста против бездушия и фарисейства буржуазного общества. Герой возвращается в лоно семьи, из которой вышел, лишь в момент предсмертной агонии ненавистного дядюшки, некогда отнявшего у него невесту — Шарлотту (ее роль исполняет молодая актриса Женевьева Бюжоль). На глазах у умирающего Жорж рвет завещание, по которому дядюшка хотел лишить его наследства, и тут же подделывает новое завещание в пользу Шарлотты. Дядя умирает. Теперь Жорж богат и счастлив с любимой женщиной. Казалось, можно бы остепениться... Но, в отличие от романа, где герой отказывается от воровства, фильм показывает нам вора, который решил продолжать «свое дело» из принципа — чуть ли не ради утверждения своего человеческого достоинства,— как сказал сам Луи Малль в беседе с корреспондентом «Монд».

Глубина и эффективность протеста героя против морали буржуазного общества по-разному оценивается критиками фильма. Если Пьер Бийар на страницах журнала «Экспресс» готов объявить произведение Луи Малля «великой чисткой всей нашей общественной жизни» («Вор» — нечто большее, чем просто хороший фильм,— пишет он.— Это значительный фильм, знаменующий творческую зрелость одного из самых талантливых деятелей французского кино»), то уже упоминавшийся Ж.-Л. Бори на страницах «Нувель обсерватер» аттестует общественно-разоблачительное звучание фильма как явно недостаточное. «Котелок Бельмондо заслонил от кинокамеры Луи Малля мир,— иронизирует Бори.—Эстетство убивает скептицизм».



Франция. Атлантик-Сити. Год 1969... Загадочно-красивая молодая журналистка разыскивает убийц своего любовника. Выстрелы. Убийства. Снова выстрелы...Что это, очередной «полицейский» боевик? Нет. Новый фильм Жан-Люка Годара «СДЕЛАНО В США», по свидетельству французской критики,— острый сатирический памфлет на современную действительность буржуазного мира.

«Это политический фильм, задуманный и продуманный как таковой. Это политический акт — вроде бюллетеня, брошенного в урну для голосования. Это критический анализ нашего общества, предостерегающий призыв, которым режиссер настолько захвачен, что решил сам наговорить свой комментарий на пленку, как бы поясняя нам: «Я, Жан-Люк Годар, художник, а следовательно, ищущая натура, разоблачаю насилие, теснящее нас, надвигающееся на нас со всех сторон...» — пишет кинокритик Жиль Жакоб в журнале «Синема 67».

Самому Годару принадлежат слова: «Политический фильм — это Уолт Дисней плюс кровь». Тем самым режиссер формулирует основную предпосылку своего замысла: непременную у с л о в н о с т ь персонажей фильма, дополняемую условностью «крови», т. е. убийств и прочих актов террора. Годар старательно избегает натуралистических подробностей, его интересуют лишь м о р а л ь н ы е факторы, моральная обстановка убийства. Так создается психологическая обстановка современного западного мира с его культом материального успеха, насилия, секса— «сделано в США».

ФРАНЦИЯ

В густой чаще леса притаился бродяга. Глаза его напряженно сверкают. Может, он замыслил недоброе? Нет, бродяга выпускает на свободу птиц, которых ловит силками местный жандарм... Птица, только что отчаянно бившаяся в силках, освободившись от пут, радостно и стремительно взмывает в небо... Этот символический кадр как бы поставлен режиссером Робером Брессоном эпиграфом к фильму «МУШЕТТ», созданному им по роману французского писателя Жоржа Бернаноса.

Однако для самой Мушетт — юной героини фильма — не будет спасения, радостного избавления от тяжких пут нищеты и людской жестокости. Пятнадцатилетняя девочка в рваном, застиранном платьице живет в бедной семье, тяжесть положения которой еще усугубляется болезнью матери и пьянством отца. Мушетт завидует своим сытым ухоженным соученицам, завидует всем, кто в праздничный день весело кружится на карусели. В конце фильма девочка погибает, погибает добровольно, но не жертвой нищеты, а человеческой жестокости... Жесток пьяница-отец, отбирающий у Мушетт заработанные ею гроши, отнимающий у нее даже редкую случайную радость, грубо избивающий дочь. Жестока учительница, не желающая понять душевное состояние обездоленной девочки, безжалостно унижающая ее перед подругами. Жестоки дети. И жестоки взрослые — благополучные местные обыватели, беспощадно третирующие Мушетт. Жесток бродяга — единственный, кому сочувствует затравленная девочка — оттого что он еще более одинок и несчастен, чем она сама: в припадке безумия он насилует Мушетт. Он, выпустивший на свободу стольких лесных птиц, теперь сам «добивает» бьющееся в силках отчаяния юное существо...

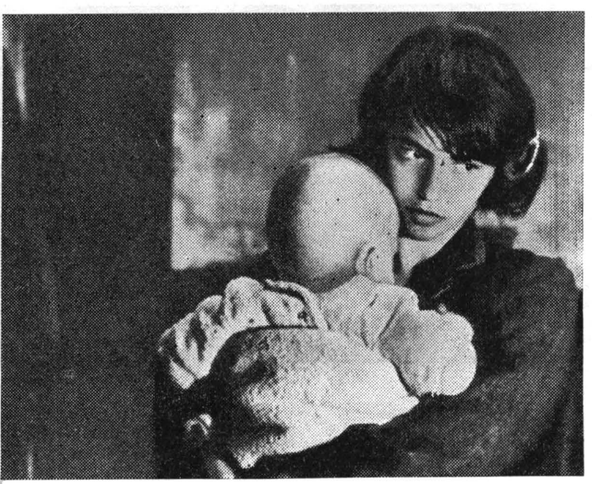
Но девочке даже некому рассказать о своей беде,— умирает ее единственный друг — мать... Не вынеся бремени горя, Мушетт кончает жизнь самоубийством. Но добровольная гибель девочки — не только акт отчаяния, это еще и акт протеста против той страшной жизни, которую устроили для нее взрослые.

«Нет, это не песнь отчаяния, это прежде всего гимн сопротивления жестокости»,— так комментировал свой фильм сам Робер Брессон. Критики вспомнили и об интервью автора романа: беседуя летом тридцать седьмого года с Андре Бретоном, Бернанос подчеркивал, что жестокую историю Мушетт он писал на Майорке тотчас после начала гражданской войны в Испании, Бернанос видел под своими окнами грузовики, в которых везли на расстрелы, был потрясен мужеством и достоинством, с каким принимали смерть республиканцы. Прямым отражением этих впечатлений стали «Большие кладбища при лунном свете». Что до «Новой истории Мушетт», то, как пояснял Бернаное Бретону, он «не говорил сам себе: я претворю свои впечатления в истории девочки, затравленной нуждою и несправедливостью. Но факт тот, что если бы я не видел всего того, что видел, я бы не написал «Новой истории Мушетт».

Брессон говорит: «Мой фильм являет в очевидности жестокость и нужду, на которые все сознательно закрывают глаза». Брессон считает свою «Мушетт» «протестом против жестокости, глупости и чувственности... Я не собираюсь никого учить, я просто так думаю»... «Жестокость повсюду: войны, пытки, лагеря, эти молоденькие мальчики и девушки, убивающие стариков...»

Из всех фильмов, вышедших на экраны Франции в первой половине этого года, «Мушетт» получила у профессиональных кинокритиков наивысшую оценку.



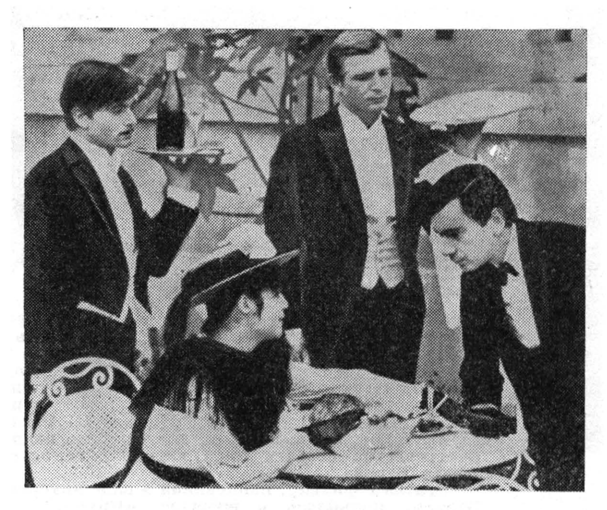




«ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА» начинается с прихода санитарной машины в психиатрическую клинику. В ней привозят молодого архитектора Яна Шебека, работника проектного института, человека талантливого, пользующегося уважением товарищей, счастливого в семейной жизни. Неожиданно для всех Ян Шебек пытался покончить жизнь самоубийством. В длительных беседах доктор пытается выяснить генезис «болезни» Шебека. Диагноз ясен: «Ян постепенно теряет инстинкт самосохранения... начинает мириться с аморальным. Перестает считать себя нормальным. И это приводит его к конфликту с самим собой и с миром нормальных людей, которые его окружают. Доктор решает выписать больного, хотя твердо уверен, что тот вернется. И Ян возвращается, возможно, навсегда...

Критик «Литерарних новин» А. Лим сообщает, что создатели картины присутствовали на дискуссии о фильме, проведенной в Высшей партийной школе ЦК КПЧ, где картина была высоко оценена, полное одобрение нашли у аудитории мысль и пафос художника: «Шорм не философ и не аналитик, он не провоцирует и не развлекает, он слегка касается мест, казавшихся безопасными, безболезненными, и под этим прикосновением они начинают болеть, и человек убеждается, что истины не так уж непреложны... и что он сам, кроме всего прочего, еще и клубок вопросов, которые до сих пор забыл поставить».

ЧЕХОСЛОВАКИЯ





Судя по рецензиям, опубликованным в чехословацкой прессе, большинство новых чешских и словацких фильмов рассказывают либо о событиях прошлого, либо, если речь в них идет о современности, посвящены они проблемам, едва ли являющимся в наши дни самыми кардинальными. Впрочем — это следует сразу подчеркнуть — кинопродукция всего лишь нескольких месяцев не дает, конечно, оснований к тому, чтобы делать из вышеназванного обстоятельства какие-либо далеко идущие выводы.

Для названной нами выше тенденции характерен, например, первый самостоятельный фильм режиссера Антонина Маши «ОТЕЛЬ ДЛЯ ЧУЖЕСТРАНЦЕВ». Автор сценариев «Место в коллективе» и «Отвага на каждый день», действие которых разворачивается в современности, обратился на этот раз к эпохе начала века; психологические, не лишенные публицистического пафоса драмы заменены теперь трудноугадываемой аллегорией с полудетективным сюжетом, стилизованной под немую кинокомедию. «Что-то слишком глубоко зашифровано, что-то не доведено до конца...» — пишет о новом фильме Маши рецензент журнала «Кино».

Фильм рассказывает о загадочном происшествии, случившемся в некоем отеле. Поэта Петра Гудеца поселяют в номере, где недавно был убит человек. Отель в полной мере демонстрирует свою неприязнь к поэту — его третирует прислуга, писатель Блех намекает, что Петра может постичь участь его предшественника по номеру. Петр Гудец решает уехать, но отель не отпускает его: когда все слушали в театральном зале песню о любви, поэт был убит в своем номере тремя ножевыми ударами в спину. Расследование не дало никаких результатов, преступник остался нераскрытым.

Фильм представлял Чехословакию на Каннском фестивале этого года, однако получил резко отрицательную оценку большинства писавших о нем журналистов, которые сочли его манерным и лишенным глубокого содержания.



После «Путешествия в доисторические времена» Карел Земан предпочитал отправляться не в столь отдаленные эпохи. Сначала во вторую половину прошлого века (в «Губительном изобретении»), затем в XVIII век в гости к барону Мюнхгаузену, и, наконец, еще дальше, в эпоху Тридцатилетней войны. Теперь режиссер опять вернулся в девятнадцатый век, поставив фильм «УКРАДЕННЫЙ ДИРИЖАБЛЬ», и, видимо, останется здесь надолго, так как намеревается создать цикл картин «Таинственный мир Жюля Верна».

Статья о фильме, написанная в виде интервью с Жюлем Верном, появилась в журнале «Кино»:

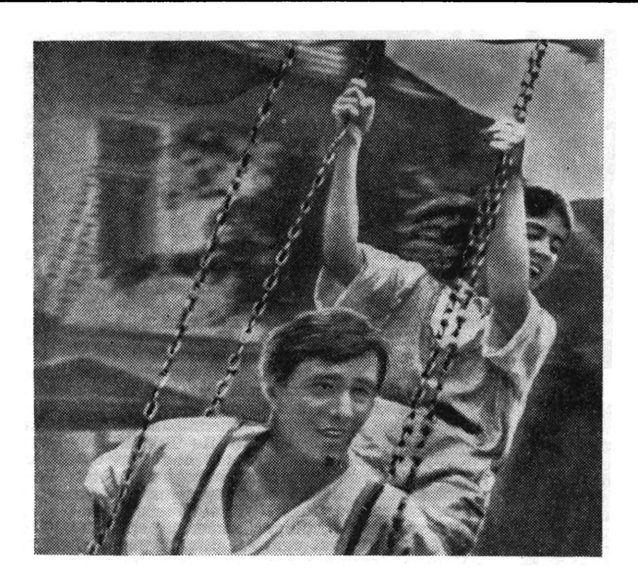
«— Господин Верн, вы явно предпочитаете режиссера Земана?..

— Я думаю, что господин Земан меня понимает, понимает мир моих героев. У него редкостное чувство юмора и фантазии, он умеет видеть мир глазами поэта, это мне нравится и еще нравится, что он не ограничивается только поэзией, но в его фильмах постоянно что-то происходит».

Братиславский журнал «Фильм а дивадло» почти апологетичен в дискуссии о произведении своего земляка Штефана Угера «ЧУДОТВОРНАЯ ДЕВА»: «...исключительное произведение — исключительное потому, что без оглядки на царящие в кино стили— отечественные и зарубежные,— показывает то, в чем наша специфика, то, чем словацкая кинематография явственно отличается от других: а это прежде всего иное ощущение жизни». Пражская пресса отнеслась к фильму сурово, почти единогласный приговор определил картину как «честное поражение», «поражение не сержанта, но стратега, спланировавшего крупную и значительную операцию, в которой обнаружились конкретные тактические просчеты».

В «Чудотворной деве» как бы сконденсирована вся послевоенная история словацкой культуры: роман, по которому создавался фильм, вышел в свет в 1945 году. Временнóе расстояние между обеими версиями «Чудотворной девы» более двадцати лет. Эти годы наложили свой отпечаток на кинематографический вариант истории о девушке Анабеле, которую война сделала несчастной и вынудила скитаться, девушке, которая для группы художников становится воплощением Девы из «круга Зодиака».

Для романа, который Доминик Татарка вынашивал в последние годы существования марионеточного Словацкого государства, важен был поиск органичности человеческого существования, которую не могла дать «клерикальная республика». Фильм отказывается от напряженной атмосферы поиска, в нем доминирует ироническая интонация.







По словам народного поэта Франтишека Грубина, автора сценария фильма «РОМАНС ДЛЯ КОРНЕТА» — это «поэма о том, как человек впервые встречает любовь и впервые сталкивается со смертью».

Два пятидесятилетних человека — директор школы Войта и комедиант Виктор — вспоминают свою молодость, свою любовь к девушке Терине, дочери владельцев карусели. Для студента Войты время это полно романтики, тайных, отрывочных свиданий и горя — нетерпимости родителей, не желающих связи сына с «комедианткой», смерти дедушки, к которому Войта был привязан, и случайной разлуки с Териной, которую юноша никогда больше не увидел — она уехала в фургоне Виктора.

В новом фильме Отакара Вавры критиков больше всего поражает зрелость мастерства художника, как будто мановением волшебной палочки превращающего банальность в источник чистейшей поэзии: в намеренно простой, банальной истории о любви двух молодых людей к девушке с карусели он ведет речь... о человеческой жизни («Кино»).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

ШВЕЦИЯ

Крупнейший шведский кинорежиссер Ингмар Бергман вынес на суд зрителя свой двадцать шестой фильм — «ПЕРСОНА». «Словом «Persona» назывались по-латыни маски, в античном театре определявшие характер роли, исполняемой актером. Постепенно содержание этого понятия изменилось. Слово «Persona» превратилось в обозначение индивидуума. Маска стала человеком».

Так начинает рецензию на новый фильм Бергмана Юрген Шильдт в газете «Афтонбладет». Как и другие критики, он оценивает фильм чрезвычайно высоко.

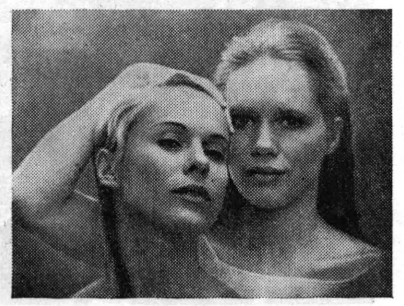
Героиня фильма актриса Элизабет Фоглер страдает необычным недугом: однажды, находясь на сцене, она вдруг утратила дар речи. Причина— душевная травма актрисы, потерявшей веру в истинность и необходимость искусства. День за днем Элизабет мрачно молчит. Как сказал другой критик бергмановского фильма, «живой человек превратился в немую маску»...

Отправив больную на отдых, к морю, врач приставляет к ней сиделку по имени Альма. Молоденькая, хорошенькая сиделка без умолку болтает со своей пациенткой — хотя эта болтовня и носит характер монолога, поскольку Элизабет упорно отказывается отвечать,— откровенно поверяя ей самые интимные сердечные тайны. В тихом домике у моря обе женщины быстро сближаются. Казалось бы, даже внешнее сходство роднит их друг с другом. Несмотря на молчание Элизабет, Альма искренно верит в расположение пациентки, к которой сама успела сильно привязаться. Неожиданно сиделка узнает из письма актрисы к мужу, что та выслушивала ее признания и наблюдала за ней не из дружбы, а из чисто профессионального любопытства, изучая ее как человеческий тип, который было бы небезынтересно воспроизвести на сцене. Это открытие резко обрывает наметившуюся близость. Разрыв неминуем. Покинув домик у моря, недавние подруги расстаются навсегда...

За внешней канвой сюжета угадывается, как всегда у Бергмана, подтекст: здесь и раздумья о роли искусства в современном мире, и о месте художника, и мучительные размышления о смысле жизни и, наконец, извечный печальный бергмановский аккорд — мысль о безнадежном одиночестве человека среди других людей и — в то же время —о тождестве человеческих натур: в кульминационный момент фильма перед зрителем проносится цепь кадров с изображением человеческого лица, составленного из двух частей — левой половины лица Альмы и правой Элизабет.











Мальчик с котомкой за плечами шагает по свежей весенней траве, по лугам и дорогам Северной Швеции. Он только что простился с приемными родителями, которые отпустили его на заработки в город или ближний поселок— где только удастся заполучить работу. Олоф — так зовут подростка — втайне лелеет мечту об учении. Но об этом пока думать не приходится. Мальчик сплавляет бревна по реке, трудится на лесопилке, пока судьба не приводит его в кино, где он начинает работать — сначала продавцом сладостей в кинотеатре, затем — киномехаником.

Рабочий паренек, рано узнавший трудности, выпадающие на долю бедняков, горячо тянется к лучшей жизни, но не в узкопрактическом — меркантильном — смысле,—он мечтает о новом, справедливом, социальном строе...

Так юный Олоф, герой фильма «ВОТ ОНА — ТВОЯ ЖИЗНЬ»—первой работы молодого режиссера Яна Трёлля, приходит в ряды шведского рабочего движения.

Бывший школьный учитель, а затем ассистент кинорежиссера Бу Видерберга, Ян Трёлль снял фильм по книге шведского писателя академика Эйвина Ионссона «Роман об Олофе», широко известной в Швеции.

С проникновением и заинтересованностью молодой режиссер рисует борьбу рабочих против антигуманного социального строя. Режиссер сумел выразительно показать в своем фильме великолепную северную природу родной Швеции. «Трёлль — поэт образа, он никогда не воспользуется образом, который не имел бы в то же время глубокого философского значения»,—пишет критик «Экспрессен» Лассе Бергстром. Критики хвалят игру актеров Эдди Аксберга, Сигне Стаде, Гуннара Бьернстранда, Пера Оскарссона и других. «Новая веха в истории шведского кино» — этот отзыв характерен для высказываний большинства кинообозревателей о фильме Трёлля.

ЮГОСЛАВИЯ

Третья картина Живоина Павловича — «ПРОБУЖДЕНИЕ КРЫСЫ» — «современная болезненная комедия», по определению его создателей, получила название по строчке «И крыса ждет своего пробуждения» — из стихотворения Томаса Элиотта. Герой фильма, по словам Павловича,— «...это побежденный человек, который в конце концов предает свои моральные и этические убеждения. В отличие от прежних моих фильмов «Враг» и «Возвращение», где герои были верны себе и трагически погибали, герой «Пробуждения крысы» изменяет себе и остается в живых».

Кроме новизны проблематики, внимание югославской кинопрессы к фильму Живоина Павловича привлекает и новизна организационной схемы производства картины: она создана не на определенной студии, а в так называемой «свободной производственной группе», получившей кредиты от Фонда развития кинематографии и управления проката, которые она должна вернуть в течение пяти лет.



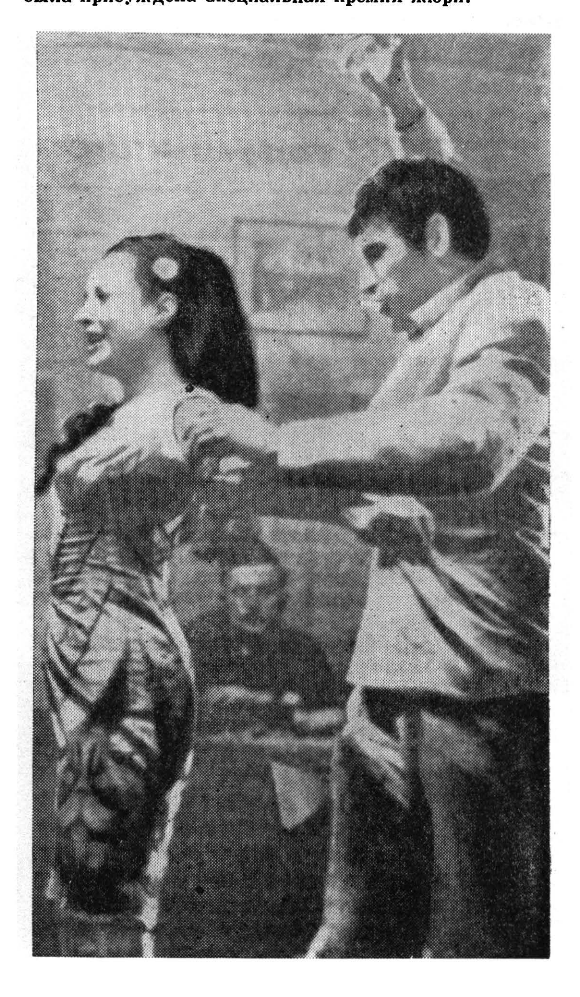


В режиссерской экспликации фильма «ЛЮБОВНЫЙ СЛУЧАЙ, ИЛИ ТРАГЕДИЯ РАБОТНИЦЫ ПТТ» Душан. Макавеев емкими, намеренно приземленными сравнениями делает конкретно ощутимым пафос своего произведения, задуманного как страстная речь в защиту величия будничности: «Я хочу показать, что когда героиня делает пирог с черешнями своему парню, а потом они вместе едят пирог — эти обычные в человеческой жизни действия значимы сами по себе». Картина для режиссера — это прежде всего просто история о том, как два человека любили друг друга. Как обычная, ничем не выдающаяся телефонистка работница Министерства связи (почта, телеграф, телефон —ПТТ), полюбила санитарного инспектора, человека, ничем не примечательного, встретившего в своей жизни глубокую любовь и не сумевшего дорасти до нее. Фильм заканчивается смертью героини. Толчком к его созданию послужил факт газетной хроники: во время спасения ребенка, упавшего в колодец в Белграде, был обнаружен труп неизвестной женщины. В картине тоже ведется расследование, но детективная орнаментовка интриги важна не сама по себе, она — лишь средство выделить именно этот случай из многих ему подобных. В основном же действии сплетаются элементы игровые и документальные.

В защиту этой «смеси стилей» выступает журнал «Филмски свет»: «впечатление произвольного смешения только кажущееся, потому что... оно художественно оправдано. Таким методом, как бы от первооснов, воссоздается наша эпоха, и мы видим себя в истинном свете и ракурсе».

Новый фильм Александра Петровича «СОБИРАТЕЛИ ПЕРЬЕВ» в югославской прессе рассматривается как явление уникальное: за исключением трех профессиональных актеров, все остальные роли исполняют цыгане, никогда не снимавшиеся в кино. Некоторые из них даже неграмотны, как Гордана Иванович, играющая героиню фильма — Тису. Судьба этой девушки, стремящейся вырваться из бедности цыганского поселка, мечтающей стать певицей в городских кафе; судьба лихого парня по имени Белый Бора, который торгует перьями, собирая их по деревням, знакомство и встреча этих двух людей составляют событийный стержень картины. Постепенно он обрастает эмоционально емкими, документальными по изобразительной фактуре эпизодами удалого, несколько истеричного цыганского веселья, эпизодами жестоких, порой беспощадных столкновений и конфликтов. Режиссер, по его словам, стремился снять «суровый фильм, потому что сама жизнь цыган сурова и тяжела», но картина эта отнюдь не этнографический очерк, в ней нет стремления к объективно точной фактографии: «Я хотел сделать фильм, где общественное, психологическое, духовное состояние цыган понималось бы как символ поэтической человеческой судьбы, фильм, который подчеркивал бы связь этих героев с судьбой поэзии вообще».

На фестивале в Канне, где фильм демонстрировался под названием «Я даже видел счастливых цыган», ему была присуждена Специальная премия жюри.



СЕРГЕЮ ВАСИЛЬЕВУ



Эта доска установлена в Москве, на 2-й Бауманской улице, в доме № 3, где родился и провел свои детские годы замечательный советский режиссер Сергей Васильев — один из создателей фильма «Чапаев», один из славных «братьев Васильевых».

О потрясающей судьбе фильма, о большом пути в искусстве одного из его авторов с волнением вспоминали собравшиеся на торжественный митинг, который был открыт первым секретарем правления Союза кинематографистов СССР Л. Кулиджановым.

О выдающемся кинематографисте С. Д. Васильеве вспоминали его товарищи, соратники: С. Герасимов, Г. Рошаль, А. Каплер, Д. Шпиркан — постановщик фильма о творчестве братьев Васильевых, офицеры Советской Армии, представители ВГИКа, работники «Ленфильма», болгарский режиссер Т. Динов.

«Открытие мемориальной доски на доме, где родился и жил Сергей Дмитриевич Васильев, талантливый художник, выдающийся представитель советской кинематографической школы,— сказал на митинге председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов,— дает нам повод в канун 50-летия Великой Октябрьской социалистической революции еще раз засвидетельствовать нашу верность принципам партийности и народности советского искусства.

Ученики и соратники Сергея Эйзенштейна, оставившего неизгладимый след в истории советского кино, создатели бессмертного фильма «Чапаев», ярких и впечатляющих «Волочаевских дней», «Обороны Царицына», «Фронта», нареченные братья Сергей Дмитриевич и Георгий Николаевич Васильевы всегда были верны одной теме — Коммунистической партии.

Эта тема, основная, принципиальная тема искусства социалистического реализма, всю жизнь волновала и воодушевляла их. Они стремились раскрыть роль партии в ярких и немеркнущих образах, они стремились к созданию высоких человеческих характеров, воплощению на экране внутренней силы вожаков масс, коммунистов и полководцев. Именно при решении этой задачи советского искусства в полной мере и проявили себя глубокая партийность и народность творчества братьев Васильевых.

Идут годы, но по-прежнему во многих странах мира на самых разных экранах развевается по ветру командирская бурка Чапаева, сверкает его шашка, отвагой и удалью, ненавистью к врагу горят его глаза. Ценой крови и жизни своей отстаивают власть Советов герои Волочаевских боев, не на жизнь, а на смерть стоят у стен Москвы незабываемые герои «Фронта», штурмуют лютые склоны Шипки русские солдаты, идет в наступление железная гвардия Великого Октября.

Последние фильмы «Герои Шипки» и «В дни Октября» Сергей Дмитриевич Васильев ставил уже один, но и в них полностью нашел свое выражение коллективный гений братьев Васильевых.

До последних дней Сергей Васильев жил новыми творческими замыслами, жил заботами о расцвете отечественного киноискусства. И вся его жизнь, жизнь художника, призванного к творчеству великой революцией, является прекрасным примером служения своему народу. И наш народ чтит его светлую память. Среди учрежденных недавно Государственных премий Российской Федерации за выдающиеся произведения литературы и искусства есть и премия имени братьев Васильевых, присуждаемая ежегодно за наиболее значительные свершения в русской кинематографии».

КИНО:
каким оно было, казалось, угадывалось 30... 50... 70 лет назад

Публикуя подборку высказываний тех или иных авторов на ту или иную отвлеченную тему, осторожный редактор снабжает их обычно примечанием: «печатается в дискуссионном порядке» или, в крайнем случае, оговаривает во вступительной заметке, что, хотя, мол, некоторые из публикуемых ниже суждений и являются спорными, вдумчивый читатель тем не менее с интересом познакомится... и т. д.

Снабжать такого рода оговорками нашу подборку — она сделана к V Московскому международному кинофестивалю — бессмысленно: большинство вчерашних и позавчерашних высказываний и прогнозов на темы, связанные с киноискусством, дискуссии уже не подлежит — просчеты, как и верные догадки, очевидны. Однако вспомнить о них полезно. Есть среди них прозрения и заблуждения, связанные, так сказать, с категориями философскими, с самим подходом авторов к природе кино как искусства (или как не искусства); такого рода заблуждения, хоть они и наиболее разительны,— удел не только вчерашнего дня: вспомним хотя бы опубликованное в нашем журнале ровно два года назад письмо знаменитого писателя Халдора Лакснесса, утверждавшего, что кино представляет собой «отрицание искусства».

Поучительно в этом же отношении и публикуемое здесь высказывание известного американского писателя Генри Миллера, отчаявшегося (раньше времени) увидеть истинно художественный фильм отечественного производства.

Подборка наша, как увидит читатель, носит отнюдь не академический характер и никак не претендует на полноту и «хрестоматийность». В ней нет ни знаменитого определения кино В. И. Лениным как самого массового, самого важного из искусств, ни многих широко известных суждений о киноискусстве, принадлежащих самим его творцам: короче говоря, в ней нет всего того, что, будь оно верно или ошибочно, двигало в свое время вперед теорию киноискусства, стало достоянием киномысли. Мы предоставили здесь в основном слово зрителю — квалифицированному, правда, зрителю: в большинстве это крупные деятели искусства и литературы, чье отношение к кинематографу, каким он был (или каким он им представлялся) 30, 40, 50 и больше лет назад, кажется нам и интересным и поучительным для сегодняшнего читателя, сегодняшнего зрителя.

Бóльшая часть этих высказываний забыта или полузабыта, многие из них и вовсе не знакомы русскому читателю. Быть может, мы еще вернемся к публикации подобного рода материалов и были бы благодарны читателям, указавшим нам, какие еще вчерашние и позавчерашние высказывания о кино, не находящиеся в широком киноведческом обращении, стоит, по их мнению, воскресить из небытия.

Владимир СТАСОВ:

В какое восхищение меня привела, в понедельник, д в и ж у щ а я с я ф о т о г р а ф и я, эта изумительная новая гениальная новость Эдисона*. Тот же Глазунов потащил меня смотреть. Он уже раз прежде видел: оттого, в своем превеликом восторге, и меня с собою потащил. Да, это опять что-то необыкновенное, ни на что прежнее не похожее, и такое, чего раньше нашего века никогда и ни у кого быть не могло. И мы с Глазуновым были тут в таком необычайном восхищении, что по окончании представления громко и долго хлопали в ладоши и громко кричали: «Vivat Edison». Я даже тотчас объявил Глазунову, восхищенному, конечно, не меньше меня, невзирая на его мертвое пергаментное лицо: «Извольте, сударь, непременно — но непременно и не смейте отказываться,— извольте сочинить маленькую вещицу «Ура Эдисону!», и мы тотчас пошлем в Нью-Йорк, и там у них вся Америка будет петь и играть это, если только вам хорошо удастся! Так извольте же, извольте!» И он обещал опять-таки.**

Удивительные это в самом деле вещи, даром, что еще не достигнуто настоящее совершенство, и часто фигуры, и предметы, и фон мигают и вздрагивают, как бывало прежде розовый свет в фонарях у Яблочкова. Да что это, это все безделицы против изумительности дела самого. Как летит вдруг целый поезд жел. дороги из дали, вкось по картине, летит и все увеличивается и точно вот сию секунду на тебя надвинется и раздавит, точь-в-точь в «Анне Карениной» — это просто невообразимо; и как люди всякие глядят, и волнуются, и суетятся, кто вылезает из вагонов и тащит свою поклажу, кто туда уже вновь влезает, на следующую станцию, все торопятся, идут, кругом глядят, чего-то и кого-то ищут — ну просто настоящая живая толпа!

(Из письма брату Д. В. Стасову 30 мая 1896 года)

* Автор письма полагал, что кинематограф является изобретением Эдисона.
** Речь идет о композиторе А. К. Глазунове.

Максим ГОРЬКИЙ:

А курилка все-таки жив! Хотя на месте, где в прошлом году подвигались звезды Омона, и возник ныне некий скучнейший «Электрический театр», однако дух Омона по-прежнему витает в месте былого торжества своего. Чтобы сгладить скуку и недоумение, которые возбуждает «Один день в горах Швейцарии» — маленькая плохонькая и глупенькая декорация, неспособная удовлетворить даже детей,— предприниматель показывает картины «для взрослых». Первая картина для взрослых изображает кадриль, которую исполняет дама в панталонах. Вторая картина — «канкан». Третья — дама, которая раздевается и садится в ванну. Четвертая — художник рисует с натуры, а натуру изображает тоже дама, и, конечно, в натуральном виде. Она делает такие движения ногами, которых и канкан не допускает. Потом следует «свадебная ночь»... Содержание этой картины неописуемо, но она больше всего нравится публике. Публика даже гогочет от восторга, гогочет и кричит: «Еще! ма-ло!» Хотя все эти картины лишь тени безмолвные, но это, несомненно, тени былого Омо́новского прошлого. И, являясь перед публикой, они воскрешают память о том, что когда-то, на этом самом месте, показывалось живое тело, которое не только двигалось, но и распевало разные циничные песни...

(«Нижегородский листок», 25 августа 1898 года)

А. СЕРАФИМОВИЧ:

...Была одна завороженная область, куда, как в зачарованный круг, не могла ворваться машина. Даже не мыслилось, что внутри этого чудесного круга застучат шестерни и завертятся валы.

Но... застучали и завертелись. Машинное ворвалось и в этот таинственный круг — ворвалось в человеческое т в о р ч е с т в о, в художественное творчество.

Это странно и непонятно и на первый взгляд недопустимо, но это так, это совершается с железной необходимостью мировых событий, как это ни странно, совершается с незапамятных времен человечества, и теперь совершается на наших глазах за последнее время с изумительной напряженностью.

Пройдемтесь вечером по улицам столиц, больших губернских городов, уездных городишек, больших сел и посадов, и везде — и на улицах, залитых электричеством, и на улицах с одиноко мерцающими ке-

росиновыми фонарями — вы встретите одно и то же: вход, освещенный фонариками, и у входа толпа ждущих очереди — кинематограф.

Вот та машина, тот механический станок, который так неожиданно — как неожиданны все открытия — ворвался в зачарованный круг художественного творчества. Ворвалась машина, и результаты налицо: уже начинают тучнеть пустынные кладбища. Издатели, книготорговцы — все, кто так или иначе соприкасается с книгой, все в один голос утверждают: спрос на беллетристику упал и непрерывно, неуклонно, повинуясь какому-то внутреннему закону, продолжает падать. И, что знаменательно,— не только у нас, но и за границей.

...Я вижу скептические лица: кинематограф заменяет книгу! Это, несомненно, для тех, кому книга не нужна.

Так загляните в зрительный зал. Вас поразит состав публики: здесь в с е — студенты и жандармы, писатели и проститутки, офицеры и курсистки, всякого рода интеллигенты в очках, с бородой и рабочие, приказчики, торговцы, дамы света, модистки, чиновники — словом, в с е.

...Как могучий завоеватель, надвигается кинематограф. Повторяю, этому — ни радоваться, ни печалиться. Это стихийно. Грядущее царство кинематографа неизбежно. И центр тяжести в другом.

Книга в своем эволюционном пути пережила много этапов. Когда-то она наводняла массы «Битвами русских с кабардинцами», «Еруссланами Лазаревичами» и прочей трухой и гнилью.

Пришли люди совести и сердца, пришли Павленковы, пришли комитеты грамотности и другие — и книга понесла массовому читателю чистые плоды человеческого таланта и гения.

Нынешний кинематограф — лубок по содержанию. Это та же «Битва русских с кабардинцами», это тот же расчет на самые низменные вкусы и инстинкты.

И, оглядываясь на прошлый год, весь залитый огнями кинематографов, и в который книга так же неуклонно шла на убыль, как и в предыдущие годы, пожелаем, чтобы пришли люди совести и сердца, пришли бы Павленковы кинематографа. И чтобы к кинематографу подошли авторы без высокомерия и влили бы чистое вино творчества в новые мехи.

(Из статьи «Машинное надвигается», «Русские ведомости», 1912)

Всеволод МЕЙЕРХОЛЬД:

Кинематографу, этому кумиру современного города, придается защитниками его слишком большое значение. Кинематограф имеет несомненное значение для науки, служа подспорьем при наглядных демонстрациях, кинематограф — иллюстрированная газета... для некоторых (о ужас!) он служит заменителем путешествий.

Кинематографу, однако, нет места в плане искусства даже там, где он хочет занять лишь служебную роль. ...Одной из первых причин необычайного успеха кинематографа служит крайнее увлечение натурализмом... Электрическая энергия пришла на помощь натуралистам, и в результате — трогательное единение принципа фотографии с техникой— кинематограф. ...Изгнав из театра вымысел, натурализм, желая быть последовательным, должен был бы изгнать из театра краски, и во всяком случае неестественную читку актеров. И кинематограф успешно использовал дальнейшее развитие естественности, заменив краски костюма и декораций бесцветным экраном и сумев обойтись без слова. Кинематограф — сбывшаяся мечта людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения естественностью. Имея несомненное значение для науки, кинематограф, когда его притягивают к служению искусства, сам чувствует свою беспомощность и тщетно пытается приобщиться к тому, что носит название «Искусство» ...теперь, когда царит кинематограф, нам только кажется, что Балагана нет. Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму.

(Из книги «О театре», 1912)

Эрнст ДЕНЧ:

Зрители посещают кинематографические театры для того, чтобы получить развлечение, и поэтому самым серьезнейшим промахом со стороны фотодраматурга было бы заставлять их ломать себе над чем-нибудь голову, оставлять их в состоянии неопределенности относительно значения показываемого на экране. Его обязанность — написать пьесу так ясно и так понятно, чтобы для восприятия ее зрителю не пришлось в какой бы то ни было значительной мере напрягать свои умственные способности...

Если в пьесе будет слишком много персонажей, зрителя это может привести в состояние растерянности и замешательства. Следить на протяжении всей картины за тремя-четырьмя

персонажами не составляет для зрителей труда; средний зритель предпочитает, чтобы число действующих лиц не превышало эту цифру, ибо ходит он в кинотеатры для удовольствия, а не для того, чтобы напрягать до предела свои умственные способности. Чрезвычайно важно также, чтобы ведущим персонажам были даны автором подходящие имена. Предположим, например, что в какой-либо фотопьесе одним из персонажей является молодой аристократ. Если он будет зваться просто Том, Дик или Гарри, зрителю это ни в малейшей мере не поможет угадать в нем аристократа. Но если автор подберет ему такое, скажем, имя, как Сесиль Харкурт, зритель мгновенно, уже по одному этому, признает в нем аристократа...

Помещаемый ниже образчик фотопьесы не следует рассматривать в какой бы то ни было мере как непременную модель драматической конструкции. Это всего лишь руководство к написанию правильного сценария.

(ОБРАЗЕЦ СЦЕНАРИЯ ФОТОПЬЕСЫ)
ПРИВЫЧКА К АККУРАТНОСТИ

ТИТР: МИСТЕР СМИТ ПЕРЕД УХОДОМ В СВОЮ КОНТОРУ В СИТИ.

Сцена первая. Кабинет. Перед самым уходом в Сити мистер Смит обращается к жене с просьбой не убирать на его письменном столе, оставив все как есть, неприбранным. Миссис Смит обещает исполнить его просьбу. Оба выходят.

Сцена вторая. Перед домом Смитов. Появляются мистер и миссис Смит; сцена их нежного прощания. Как только мистер Смит скрывается из виду, миссис Смит входит в дом.

Сцена третья. Кабинет. Входит миссис Смит, неодобрительно смотрит на разбросанные по столу бумаги, во взгляде ее искушение. Выходит.

Сцена четвертая. Сад. Входит миссис Смит, зовет служанку, развешивающую белье; служанка приближается; выслушав указание миссис Смит, служанка уходит. Миссис Смит присаживается на садовое креслице; читает.

Сцена пятая. Кабинет. Входит служанка; начинает прибирать на столе; случайно роняет на пол небольшую чековую книжку; не заметив этого, продолжает уборку и, закончив ее, уходит.

Сцена шестая. Контора в Сити. ТИТР: МИСТЕР СМИТ ОБНАРУЖИВАЕТ, ЧТО ЗАБЫЛ ДОМА ЧЕКОВУЮ КНИЖКУ. Мистер Смит выглядит раздосадованным; он надевает шляпу и пальто; выходит.

Сцена седьмая. Перед домом, где помещается контора Смита. Появляется Смит; подзывает проезжающий мимо таксомотор; садится в автомобиль; автомобиль отъезжает.

Сцена восьмая. Детская комната. Дети Смитов вместе с несколькими своими приятелями играют в магазин. ТИТР: РЕБЯТИШКИ ОБНАРУЖИВАЮТ, ЧТО ИГРАТЬ КАК СЛЕДУЕТ, ОНИ СМОГУТ, ТОЛЬКО РАЗДОБЫВ ЧТО-ЛИБО ВЗАМЕН ДЕНЕГ. Берт отправляется в экспедицию в поисках денег.

Сцена девятая. Кабинет. Крадучись, входит Берт; замечает на полу, рядом с отцовским письменным столом, книжку; после того, как видит, что это чековая книжка, в голову ему приходит внезапная мысль. Выходит с чековой книжкой в руках.

Сцена десятая. Детская. Входит Берт; все дети окружают его. ТИТР: РЕБЯТИШКИ РЕШАЮТ ИСПОЛЬЗОВАТЬ ЧЕКИ В КАЧЕСТВЕ БУМАЖНЫХ ДЕНЕГ. Берт вырывает из книжки чеки; раздает их поровну сгрудившимся вокруг него покупателям.

Сцена одиннадцатая. Перед домом Смитов. Мистер Смит выскакивает из таксомотора; рассчитывается с шофером; идет к дому; входит, открыв дверь ключом.

Сцена двенадцатая. Кабинет. Входит Смит; удивлен и раздосадован, увидев, что стол прибран; ищет чековую книжку; не может найти ее. Выходит.

Сцена тринадцатая. Сад. Миссис Смит все еще читает; появляется мистер Смит; объясняет жене, что произошло. Оба поспешно входят в дом.

Сцена четырнадцатая. Кухня. Входят мистер и миссис Смит; спрашивают служанку, не видела ли она чековой книжки; служанка отвечает отрицательно; мистер Смит встревожен, нервничает. Мистер и миссис Смит выходят.

Сцена пятнадцатая. Лестница. Появляются мистер и миссис Смит; по лестнице взбегает один из ребятишек, размахивая бланком чека. Мистер и миссис Смит спешат за ним.

Сцена шестнадцатая. Детская. Дети все еще играют в магазин. Входят мистер и миссис Смит; дети Смитов получают нагоняй; их прощают после того как все бланки чеков собраны; Смит заполняет один из чеков и дает его Берту; после этого дети берутся за руки и окружают кольцом мистера и миссис Смит; те не могут выбраться, пока ребятишки несколько раз не протанцевали вокруг них.

(Из книги «Драматургия кино», Лондон, 1914)

Максим ГОРЬКИЙ:

Кинематограф меня занимает давно. Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, считаясь с требованиями и вкусами народа, когда он станет сеять «разумное, доброе, вечное» там, где это будет необходимо, то его роль будет чрезвычайно высока. А это безусловно даст кинематографу будущее.

(Газета «Театр», 24 ноября 1915 года)

АНКЕТА СРЕДИ ПУБЛИКИ

Дирекция эл. театра «Модерн» покорнейше просит внимательно прочесть все предлагаемые вопросы и, ответив на них по возможности подробнее, вырвать листки, сложить их вчетверо и опустить в ящик, находящийся в фойе у кассы.

1. Какие картины Вам вообще больше нравятся: драмы, комические или видовые

Примечание. Для ответа подчеркнуть карандашом (напр. драма).

Если драмы, то какие именно:

а) Короткие или длинные (1, 2, 3 отд.)?

б) Исторические или современные?

в) Каких фабрик? Русские? Французские? Итальянские? Немецкие? Датские? Английские? Американск.?

г) Какого содержания? (Лирические, уголовные, фантастические, из жизни актеров, цирковой жизни, музыкантов, цыганской и проч.)

Если комические, то какие именно:

Серьезные комедии (длинные 1, 2, 3 отд. или короткие), комические сцены, фарсы, фантастич. и проч?

Если видовые, то какие именно:

Виды природы, географические, этнографические, зоологические, ботанические, сельскохозяйственные, научные (физические и химические опыты и проч.), добывание и фабрикация различн. продукт., спортивн. жанр варьете (фокусники, танцоры, акробаты и проч.).

2. Какие синематографические фабрики Вы знаете и какая Ваша любимая?

Пате, Ханжонков, Тиман, Варяг, Гомон, Пасквали, Эклер, Амброзио, Чинес, Паганелли, Нордиск, Кинографен, Мутоскоп, Витаскоп, Витограф, Калем и т. д.

Примечание. Подчеркните один раз знакомые и два раза любимые фабр.

3. Каких драматических актрис и актеров (кинематографич.) Вы знаете и кто из них особенно Вам нравится? Аста Нильсен, Лидия Каранта, Сусана Грандэ, Лидия Борелли, Мици Парла, Ева Томсен, Жени Портен, Клео Тарларини, Сахарет, Наперковская, Эльза Фрейлих, Кири Мая и проч.

Гаррисон, Фердинанд, Бонн, Динзен, Альберто Капоцци, Рудольфи, Шильдкраут, Христиан, Навар, Бонар и проч.

Примечание. Подчеркните.

4. Кто из комических актеров особенно Вам нравится? Макс Линдер, Прэнс, Поксон, Боба, Бидони, Свистулькин, Глупышкин, Карапуз и пр.

Примечание. Подчеркните.

5. Нравится ли Вам существующий порядок составления программы картин (т. е. журнал или хроника, драма в двух или трех частях, комическая и видовая,— итого 4 или 5 отд. продолжительностью $1^1/_3$ часа).

Личность отвечающего: 1. Возраст? 2. Пол? 3. Степень образованности или социальное положение.

О результатах этой интересной анкеты будет напечатано своевременно.

(Из книги «Галерея синематографических актеров». Издание электротеатра «Модерн», Белосток, 1914)

Кинематограф, этот могучий агитатор, безмолвный пропагандист, книга для неграмотных, до настоящего времени находился в руках имущих эксплуататорских классов, служил им, учил и воспитывал широкие народные массы в духе и в интересах созданного ими уклада общественно-политической жизни.

...Отравляя мозг и сердце многоголового зрителя разукрашенной подлостью, дешевыми страстями, роскошною грязью и даже вульгарной порнографией, кинематограф тем самым растлевал массы... Завоевав власть и приступая к коренной перестройке всех областей социальной жизни, трудящиеся классы должны вырвать это оружие из рук своих эксплуататоров и заставить его служить себе, своим интересам, великому делу социализма.

А для этого кинематограф должен будет взять на себя задачу истинного просвещения и культурного воспитания масс... Правда и красота должны сменить на экране растленную ложь и разукрашенное уродство уходящего прошлого; настроение борьбы и веры в победу должно охватить сердца зрителей.

(Из редакционного предисловия к сборнику «Кинематограф». Государственное издательство, 1919)

В. МАЯКОВСКИЙ:

Для вас кино — зрелище.
Для меня — почти миросозерцание.
Кино — проводник движения.
Кино — новатор литератур.
Кино — разрушитель эстетики.
Кино — бесстрашность.
Кино — спортсмен.
Кино — рассеиватель идей.

Но —кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами. Этому должен быть конец. Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей. Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль. Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные «глаза со слезой» Мозжухиных.

Первое надоело.

Второе еще больше.

(Из статьи в журнале «Кино-Фот», 1922, № 4)

Жан ЭПШТЕЙН:

Довольно говорить о кино для избранных, о специально устроенных залах, об экспериментах-фильмах. Это уже не кино, а литература. Кинематографу необходимо сто миллионов глаз. Ему нужна эта огромная толпа для того, чтобы жить и развиваться...

(Анкета журнала «Revue Hebdomadaire», 1923)

Виктор ШКЛОВСКИЙ:

...Я с горем вижу развитие кинематографа и хочу верить, что торжество его временное... Пройдет век, и человеческая мысль перехлеснет через предел, поставленный ей теорией пределов, научится мыслить процессами и снова воспримет мир, как непрерывность. Тогда не будет кино.

(Из статьи «Литература и кинематограф» — «Всеобщая библиотека» № 51, Берлин, 1923)

Г. ГАУПТМАН:

Нет такой формы искусства, которая бы так глубоко проникала в народ, как кино. Потребность в киноискусстве так велика, что можно было бы эту духовную пищу считать такой же необходимой для народа, как хлеб и картофель.

(«Пролеткино», 1923, № 1 — 2)

В. КУЙБЫШЕВ:

Кино в капиталистических государствах является одним из могущественных средств одурманивания народных масс. «Пролеткино», если оно войдет в быт рабочего класса, станет повседневным и потому наиболее действительно действующим орудием освобождения пролетариата.

(Ответ на анкету «Что должен дать кино?». «Пролеткино», 1923, № 1—2)

Е. ЯРОСЛАВСКИЙ:

Пролетарская революция во всех ее проявлениях, жизнь Советской Республики во всем ее многообразии должны найти свое отражение на экране. Одно пролетарское знамя с серпом и молотом больше дает трудящимся, чем десять детективных, уголовных или других буржуазных сцен...

(Ответ на анкету «Что должен дать кино?». «Пролеткино», 1923, № 1—2)

Бернард ШОУ:

...Динамика кино и его многообразность и многосторонность оказывают на толпу огромное воздействие. Я даже могу сказать, что кино возбуждает публику, как ни одно другое искусство. Зритель становится все более и более требовательным. Он с одинаковой готовностью желает теперь видеть и жизнь американского миллиардера, и прозябание китайского кули. Зрителя в равной мере интересуют и столичный город и рудничный поселок... Приходится констатировать следующий факт: кино заменило все былые развлечения, и теперь ребенок предпочитает пойти в кинотеатр, чем получить какой-нибудь подарок.

(Из статьи «Драма, театр и кино», 1924)

Павел ПОЛУЯНОВ:

Театр, существовавший тысячи лет, театр по своему происхождению гнилой крови, влитой в его существо создавшим его обществом, театр, всеми своими сочувствиями лежащий в прошлом,— этот театр **не нужен** теперь. Возражение, что театр существовал уже тысячи лет и не может уничтожиться так просто, наивно и жалко. И Данте, и Шекспир, и театр подвержены общему закону. Покорившая их стихия гибнет, гибнут и они. В истории человечества есть много вредных институтов, как, например, собственность, проституция, брак, существования которым и конца не видно. Но следует ли из этого, что их надо поддерживать?

...Как художественный и культурный фактор театр уже не существует... Чтобы окончательно «дожать» театр, Кино нужно только разрешить проблему цветной фотографии. И больше ничего... Слово, от которого теперь иногда открещивается и театр, в Кино не нужно тем более... Слово мешает преодолению времени, а современный монтаж-фильм уже и теперь ограничивается минимумом титров. Недалеко время, когда и все надписи будут излишни. И с этими достижениями (работа завтрашнего дня) все и кризисы театральные получат окончательное разрешение.

О счастливые, близкие дни победы! Как облегчится тогда наша жизнь и быт!

(Из книги «Гибель театра и торжество кино», 1925)

Рудольф ГАРМС:

Изобретение цветного фильма и повсеместное практическое осуществление его, надо полагать, принесло бы фильму, как искусству, больше вреда, чем пользы, ибо в таком случае он обнаруживал бы, вероятно, сильное сходство с природой, между тем как своеобразная сила фильма заключается как раз в нереальности и в использовании открываемых ею возможностей.

(Из книги «Философия фильма», 1925)

АНКЕТА СОЦИОЛОГИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ АРКа В КИНОТЕАТРЕ «КРАСНАЯ ПРЕСНЯ»

Вопросы: 1) Как часто бывают в кино и 2) Что предпочитают: театр, концерт, кино?

Опрошено 67 чел.

Рабочих — 38 чел., служащих — 20 чел., учащихся — 9. (Возраст в основном до 30 лет.)

Абсолютное большинство опрошенных твердо голосует за кино.

Несколько ответов на вопрос: «Почему именно предпочитают кино?»

«Быстрота, ясность представления. Такая обстановка и виды, какие невозможны на сцене» (рабочий-переплетчик, 20 лет).

«В кино можно видеть все части света» (корректор, 18 лет).

«Кино — наша школа» (рабочий).

«Кино более научно, чем театр» (столяр).

«Разнообразие видов. Воспитывая рабочих, расширяет их кругозор и заставляет мыслить в мировом масштабе» (рабочий-гравер).

«Кино доступнее рабочему, и оно больше и всесторонне может охватить тот или иной сюжет» (металлист).

«1) Тратишь немного времени, а много получаешь, 2) не раздеваешься (экономия кармана), 3) ко всему слушаешь музыку» (партработник, 35 лет).

«Посещаю кино, потому, что люблю музыку» (корректор, 19 лет).

«На вопрос «почему» (предпочитают советские картины) получен ряд любопытнейших ответов. Комсомолец — ученик слесаря ж. д. мастерских пишет: «Советские предпочитаю, потому что, которые я видел, они из теперешнего быта, заграничные—тоже есть интересные, но в голове, когда выходишь, ничего нет и поговорить не о чем».

Рабочий-булочник... пишет: «Отсутствие здравого смысла в заграничных картинах заменено всевозможными выдумками. Только советское кино сможет отобразить жизнь и борьбу, как она есть. Я уверен, что наше кино будет мировым экраном...»

Было получено 250 анкет.

Таблица оценки советских картин по анкете: На первом месте «Красные дьяволята», они очень понравились — 189 и не понравились — 7 чел. На 2 — «Аэлита» 57 и 27 чел.

«Стачка» — на 14 месте.

«Комбриг Иванов» — на 24 месте

«Похождения Октябрины» — на 25 месте.

(«Пролеткино», 1925, № 1)

Леон МУССИНАК:

Интеллигенцию оттолкнуло от кино как раз то, что должно было бы вызвать ее энтузиазм, именно: любовь массы к кинематографу, его интернациональное воздействие на массу.

Благодаря кастовым предрассудкам и в силу присущего им индивидуализма интеллигенты возлагали свои надежды только на кино, обращенное к избранным. Но где же эти «избранные»? Кино вновь обрело размах выразительных средств классического искусства. Подобно театру Эсхила, Шекспира и Мольера, кино либо станет народным искусством, либо вовсе не будет существовать.

Созданное для века господства масс, кино тотчас же привлекло к себе массы своей новизной, своим магическим блеском.

(Из книги «Рождение кино», 1926)

Фернан ЛЕЖЕ:

Кинематографу тридцать лет, он молод, современен, свободен и не имеет традиций. В этом его сила. Он проникает повсюду, как уличные мальчишки, как бистро; это сама улица, сама жизнь. Идет массовое, серийное производство, важно количество.

Американские предприятия строят теперь залы специально для кино, пока еще не очень подходящие, скоро все будет приспособлено. Кинематограф богатеет, но его скороспелая роскошь — это «нуворишество». Вполне в духе времени.

Рядом с кино на той же улице театр кажется чем-то устаревшим, торжественным и медлительным, чуть затхлым, усталым, он продвигается пешком.

Кинематограф и авиация идут по жизни рука об руку, они родились в один и тот же день...

Скорость — закон мира.

Кинематограф выигрывает, потому что обладает скоростью и стремительностью. Драму или комедию проглатывают сразу, не моргнув глазом, кинематограф вписывается совершенно естественно в сегодняшний ритм жизни.

Надо признаться, что кинематограф сам по себе владеет удивительными средствами, столь богатыми, что растрачивает их направо и налево. Недавно у него появился голос, человеческий голос; изображение говорит, приобретает цвет, объем. Каждый месяц прибавлялось новое изобретение, словно приток свежей крови. Кинематограф давится, его распирает от избытка, как внезапно разбогатевшего бедняка...

Театр скромно продолжает следовать традициям. Расстояние между ними увеличивается ежедневно: театр остается на месте, кинематограф убегает на полной скорости, рискуя разбиться, он молод... Он, конечно, романтичен, он должен удивлять, наводить тоску, заставить смеяться и плакать; он сексуален со своими прекрасными девушками и прекрасными парнями, которые целуются на «крупном плане» полутораметровыми губами и вовремя останавливаются, чтобы в темном зале воображение само довершило рассказ...

Только романтика «в крупном масштабе» может растрогать толпы. Чтобы добиться успеха, кинематограф должен быть народным, одинаково волновать всех, как война, как землетрясение, как прекрасный корабль, как победоносный генерал.

Кинематограф должен быть таким для того, чтобы он мог существовать и погашать огромные суммы, те, что в него вложены, и те, что он пожирает ежедневно.

В театре персонаж — это все; от актера или актрисы зависят непредвиденные удачи или неудачи: насморк исполнителя—и спектакль не состоялся. И ничего не поделаешь! Благодаря этому выигрывает Экран!

Кинематограф располагает сложной осветительной аппаратурой. Ставят мальчугана в позу... и прекрасная сверкающая механика вступает в дело... сейчас она с ним заиграет, будет ловить его в фас, в профиль, снизу, сверху, внутри (Рентгеновы лучи), в деталях, фрагментарно, лежа, стоя, нечетко или ясно, как вам будет угодно. Все это будет продумано, проглочено и возвращено на экран в форме драматической, комической, пластической, на ваш выбор...

Кинематограф — это времена машины.

Театр — это времена лошади.

Они никогда не сговорятся, чего мы, впрочем, и не желаем, смесь получилась бы жалкой.

Несмотря на все свое могущество, свои средства, свои банки, свои счетные машины, свой свет, кинематограф не убил театр. Театр устоял. Это доказали Мейерхольд в «Театре Монпарнас» и Кроммелинк даже в своих наиболее спорных работах. Эти два человека не перемешали театр с кинематографом, они, наоборот, ему противостояли; они не испугались. Они поняли, что их жизнь на театре прекрасна и надежна, если они избегнут контакта с кинематографом.

Театр продолжается; скоро он станет вычурным и убаюкивающим, там говорят менее сильно, чем

на экране. Кинематограф намерен его проглотить, из этого ничего не выйдет. Они из разных веков. Кинематограф крадет у театра актеров, но актеры снимаются только, чтоб «делать доллары» — и все. Им наплевать, они великолепно понимают, что не созданы для этого нового вида зрелищ. Играют они плохо и кое-как; забывают о своем тщеславии и своей гордости, не используют свои способности, как на сцене, где они выступают собственной персоной.

Кинематограф постеснялся бы искать рядом то, что он должен был бы производить сам. Надо создать фабрику актеров немых и говорящих и не привлекать людей из театра. Почему бы этим богатым обществам не иметь опытных студий, где шли бы поиски, где тщательно избегали бы традиционных особ, людей из театра, где бы строго воспитывали совершенно новый человеческий материал?

Сила «мимов», таких, как Шарло и Бестер Китон, в их замечательном неведенье и в могуществе интуиции. Они почувствовали, что просто открывать рот в немом кино глупо и благодаря этому стали самыми популярными.

Теперь, когда кинематограф заговорил, — это совсем другое дело. Немного подождите. Мастера, надеюсь, скоро появятся и принесут нам новое. Немного терпения. Они придут к нам из России или из Америки, из стран, где человек больше, чем везде, сохранил непосредственность и далек от благородных и старых латинских традиций. Но нисколько не надейтесь на господ и дам из «Комеди франсез»...

Гонка «посредственностей» и финансовый нажим время от времени загоняют кинематограф в ловушку — он ведь должен во что бы то ни стало делать деньги; из-за этого он чересчур беспокоится о кассе, об успехе, не смеет «рисковать». Известно, если в главных ролях красивый малый и очаровательная девушка — успех обеспечен, а раз так, то на этом и играют, чтоб заработать; остальное не важно, на скорую руку печется сценарий, и все в порядке. Это все же легковесно, так «посредственность» опускается еще ниже... Никогда театр не «падает» до такой степени. «Посредственности» в театре выше качеством и зачастую более близки к правдивым эмоциям.

Истинное чувство, то, которое трогает до глубины души, трудно для передачи со сцены, так как оно противоречит жизни декоративной, которую мы культивируем, чтоб скрыть правду.

Дипломаты изобрели монокль, чтоб спрятать проявление чувств на лице. «Брюки настоящие, когда на них нет складки», вежливость была изобретена для «обмана в торговле».

Боязнь правды — это база социальной организации. «Декоративная жизнь» одевает правду, как перчаткой, укрывает ее и усыпляет людей обманчивой ситуацией. Правду любят немногие — это рискованно, а между тем кинематограф — грозное изобретение, показывающее правду когда захотите. Это дьявольское изобретение, способное топтать и освещать все, что прячут, показать на экране деталь, увеличенную в сто раз. Знали ли вы, что такое «нога», прежде чем вы увидели на экране, как она живет в башмаке под столом? Это волнующе, как лицо. Никогда до появления кинематографа у вас не было и тени представления об индивидуальности фрагментов.

Кинематограф индивидуализирует фрагмент, заставляет его играть, это «новый реализм», последствия которого могут быть неисчислимы.

Запонка, освещенная прожектором, увеличенная в сто раз, становится лучезарной планетой. В мир приходит совершенно новый лиризм преображенного предмета, пластика скоро будет опираться на новые открытия.

Чувствовать правду и осмелиться ее показать.

Я мечтал о фильме «Двадцать четыре часа». Любая пара, любое ремесло... Таинственные и новые аппараты позволяют снимать их, чтоб они и не знали, точно, подробно, ничего не избегая в течение двадцати четырех часов: их работу, их молчание, их интимную жизнь, их любовь. Покажите фильм совершенно неотделанным, без всякого отбора кадров. Я думаю, что это было бы настолько страшно, что все в ужасе бросились бы бежать, призывая на помощь, как перед мировой катастрофой.

(«По поводу кино», 1926)

Генри МИЛЛЕР:

Кино в наши дни представляет собою величайшую массовую форму искусства, то есть, говоря иными словами, вообще не является искусством. С тех самых пор, как оно появилось на свет, нам твердили, что вот наконец-то родилось искусство, которое дойдет до масс и, возможно, послужит их освобождению. Утверждалось, что кино обладает возможностями, не доступными для других искусств. Тем хуже для кино!

Понятие «киноискусство» не существует как таковое; есть лишь, как и в любом другом искусстве, разные виды продукции: одни — для масс, другие — для немногих...

За все время существования кино (лет примерно сорок) каждый из тех малочисленных фильмов, которые можно было зачислить в категорию «ис-

кусства», умирал почти сразу же после появления на свет. Таков один из прискорбных и поразительных фактов, связанных с развитием новой формы искусства. Вопреки всем своим усилиям, кинематографу, совершенно очевидно, все еще не удалось утвердить себя в качестве искусства. Возможно, это связано с тем обстоятельством, что кино в гораздо большей степени, чем какой-либо другой вид искусства, превратилось в промышленность, где господствует диктатура, подавляющая художника, затыкающая ему рот...

Кино возникло слишком поздно. Оно порождено чувством усталости. Да нет, усталость — выражение слишком мягкое. Кино явилось в наш мир, когда сам он был уже при смерти... Явилось в мир, в котором выдохлись и энтузиазм и вкус к прекрасному; по своим функциям в нашем мире оно подобно евнуху: размахивает веером из павлиньих перьев перед нашим меркнущим дремотным взором... Так что не будем обвинять кино. Спросим лучше самих себя, как же мы допустили до того, что этот воистину изумительный вид искусства обречен чахнуть — в полном смысле слова, перед самыми нашими глазами. Спросим себя, почему остаются втуне все его — порою сверхгероические — усилия воздействовать на нас...

Кино способно дать людям все то, что дали ему другие искусства — возможно, даже больше, но первым условием для этого, необходимой, собственно говоря, предпосылкой является требование: **вырвать его из рук толпы!** Я отлично понимаю, что фильмы, которые мы смотрим, создает не толпа — в техническом во всяком случае отношении. Но если заглянуть поглубже, то придется признать, что именно толпа — истинный творец этих фильмов. Впервые за всю историю искусства толпа стала указывать художнику, что тому следует делать. Впервые за всю историю человечества возникло искусство, обслуживающее исключительно массы. Неким смутным осознанием этого уникального и прискорбного факта и следует, видимо, объяснить цепкость объятий, в которых «достопочтенная публика» сжала свое искусство...

Мне нетрудно представить себе, что кино так и не появилось на свет. Могу легко себе представить породу людей, которым кино было бы абсолютно ненужным. Но представить себе роботов нашего века, обходящихся без кино —какого-либо вида кино,— невозможно. С каждым столетием все больше и больше заменителей требуется для наших неудовлетворенных инстинктов. В качестве заменителя жизни кино идеально. Загляните как-нибудь в глаза выходящему из кинотеатров стаду. О эта дымка мечтательной опустошенности, этот изможденно-вылинявший взгляд распутника, мастурбировавшего в темноте! Почти невозможно отличить их от наркоманов: выходя из кинозала, они выглядят как сомнамбулы.

И это, разумеется, то самое, чего они жаждут, эти измучившиеся, истомленные заботами и тревогами, прикованные к своим инструментам животные. Нет больше страхов и споров, нет больше тайн и загадок, нет больше галлюцинаций — их заменили покой, отрешенность, нереальность грез. Приятных грез! Успокоительных грез!.. Что пользы обличать создателей фильмов или негодовать по поводу скверных вкусов публики. Таковы упрямые факты, и изменить здесь что-либо невозможно. И поставщиков опиума и его потребителей следует устранить сразу. Иного решения проблемы нет.

Как можно говорить об искусстве, к которому никто не относится как **к искусству**? «Об искусстве кино» написано уже немало, я знаю... но речь там идет вовсе не об **искусстве** кино, а скорее о некоем грубо сработанном страшилище, находящемся в эмбриональном состоянии... Родовые схватки длятся вот уже сорок лет, а кино все еще по сути не родилось. Представьте себе только, на что может рассчитывать существо, израсходовавшее сорок лет своей жизни на то, чтобы родиться! Велики ли шансы, что оно не будет слабоумным уродом?

И в то же время не могу не признать, что этому уродливому идиоту, этому страшилищу дано будет свершить нечто огромное. Оно еще, думается мне, пожрет отца с матерью и в неистовстве своем камня на камне не оставит в нашем мире, а человека ввергнет в пучину бешенства и отчаяния. Иного представить себе не могу. Закон компенсации неумолим, и, согласно этому закону, даже чудовище должно оправдать свое существование.

(Из статьи «Золотой век», 1939)

А. ДИКИЙ:

Кино не люблю за безвкусие, художественную беспомощность, за то, что оно ростовщически разбазаривает богатые возможности. Кино обязывает зрителей к мещанству, имея все данные не только заменить, но и уничтожить театр.

Кино и радио едва ли не самые сильные формы художественного общения с массами... очень хочу и мечтаю работать в кино, но, зная о сложности этой работы, не хочу служить ему лишь частично.

(«Советское кино», 1934, № 11—12)

Джордж НЕЙТЕН:

Зрителю, пусть даже только прикоснувшемуся к культуре и обладающему хотя бы самым минимальным жизненным опытом, кинематограф — даже если речь идет о фильмах, значительно возвышающихся над средним уровнем,— не способен дать то удовлетворение, какое приносит театр, даже не в самых высоких своих проявлениях. При всем том, что во время сеанса зритель может быть увлечен и захвачен, по выходе из кинотеатра он сразу же испытывает ощущение полной опустошенности — эмоциональной, умственной, физической и духовной... Проверкой любого искусства служит длительность и прочность оказываемого им воздействия. На человека с тонкой душевной организацией фильм не способен оказать никакого воздействия, разве что вызвать на час-полтора ощущение духовного вакуума.

(*1935*)

Мих. ЛЕВИДОВ:

Быть может, кино не искусство. Но тем хуже для искусства. Ибо кино может быть сравниваемо с искусством лишь в том смысле, что оно успешно выполняет те функции, которые бессильно было выполнить искусство во всех его формах, за все время своего существования. И судить кино по законам искусства — это то же самое, как изучать полет цеппелина теми методами, какими изучаешь полет детского воздушного змея...

...Будем мечтать.

В Дворцах Искусства, раскинувшихся тысячами призывающих маяков по территории нашей республики, сегодня большой день. Сегодня демонстрируется — во всех Дворцах одновременно — новая кинолента, очередная ежемесячная лента Первой категории. Произведенный три месяца тому назад, как обычно, радиоопрос выяснил: посетители Дворцов Искусств — а их едва ли не две трети населения Союза — на этот раз в значительном своем большинстве хотели бы видеть на экране воссоздание этой величественной, издревле начавшейся, протекавшей в веках борьбы человека за Солнце. Тема эта, глубокая и важная, впечатлила массы в связи с новыми открытиями в области сгущения и эксплуатации солнечной энергии.

Как всегда при производстве ежемесячных фильм Первой категории,— в течение недели после утверждения государством этой темы, происходил конгресс кинорежиссеров, кинописателей и киноактеров, упорным трудом — в многочисленных докладах и оживленных прениях — искавший художественное обрамление, драматическое оформление этой темы. Пресса республики, как обычно, откликнулась на конгресс мощной волной дискуссии, пронесшейся по всему Союзу. Конгресс закрылся, установив, как и в прежних случаях, четкие грани задания, начертав прямую линию развития темы, синтезировав смелые догадки, интуитивные прозрения в области композиции темы, обобщив индивидуальные взлеты фантазии в коллективное сюжетное построение темы. Массовое мнение одобрило творчество конгресса.

Работа вошла во вторую фазу, лабораторную. Выделенная конгрессом рабочая группа, спаявшаяся в крепкую фабрику умов и талантов, приступила к делу, огражденная незыблемой стеной непроницаемого секрета: к разработке деталей, по принципу строжайшего разделения труда и строжайшего единства замысла... Через две недели скелет темы стал живым — насыщенным мясом и кровью. Рабочая группа выполнила задание, создав «железный сценарий»...

Процесс вступает в свою вторую стадию. Первая ее фаза: отбор лучшего качества материала, а материал этот — люди, природа, вещи, способные максимально слить выполнение с замыслом... Затем вторая фаза: материал, покорный замыслу, но активный в назначенных пределах,— осуществляется в идею, живущую материально.

Фильма родилась.

И как обычно в фильмах Первой категории, и в этой кино вновь свидетельствует о себе, вновь заявляет: только в нем синтезируется пафос эпоса с пафосом человека... В этой могучей эпической фильме... зритель нашел то, чего он ищет в кино,— чеканную философию оптимизма... Психометрические исследования, произведенные в процессе показа над аудиторией, установили с незыблемой точностью, что и как впечатляет аудиторию, в какой степени целевая установка фильмы активизирует зрителя, в какие моменты показа и в какой мере повышается жизненный тонус каждого в аудитории, и всей целиком...

Путь фильмы закончился, и был констатирован ее успех... И еще раз можно было убедиться на примере этой фильмы, что лишь то, что эстетически значительно, то социально полезно, и наоборот.

Слишком высоко залетели мечты?..

(Из книги «Человек и кино», 1927)



М. СУЛЬКИН

Путь к родине

Анализируя стихи молодого казахского поэта Олжаса Сулейменова в книге «Ядро ореха», критик Л. Аннинский обнаружил три характерных признака его творчества — горячность, движение и... абстракцию — как следствие плохо согласованного «яростно-импульсивного нутра сулейменовской поэзии с ее светлой рациональной головой». Поэзии нужна естественность,— требует Аннинский и не находит ее у Сулейменова. Находит истины высокие, благородные, прекрасные — но тут же упрекает поэта в том, что они выражены назидательно и нравоучительно. Трудно спорить с этим утверждением, потому что тебе тут же могут предъявить несколько стихотворений, в точности подтверждающих этот тезис. Но еще труднее согласиться с ним, прочитав не эти несколько стихов (в основном из цикла «Эхо Дикого поля»), а все, что написано Сулейменовым. И тогда станет ясна ограниченность оценки критика, и тогда станет понятна не рационалистическая, а сугубо лирическая, идущая не только от ума, но и от сердца гражданственность поэта, и «кровавая пляска страстей» вполне естественно соответствует осознанной цели.

В небольшом стихотворении «Возвращение» Сулейменов рассказал, как, возвращаясь из поездки по Ближнему Востоку — святым для каждого истинного мусульманина местам,— он вспомнил вдруг, что забыл привезти

> священной пыли горсть—
> с полей аллаха.
> Ждет не дождется бабушка Зали!
> Не привезу — старуха будет плакать...

Но выход найден — в московской гостинице «Украина» опустошен цветочный горшок.

> Земля везде, по-моему, священна.
> Я рад тому, что выполнил обет.
> (Любой хаджа — обманщик и пролаза.)
> Не ахай, бабушка, чтоб не накликать бед,
> И не любуйся внуком,
> чтоб не сглазить!
> Убережет от злобы и от зла,
> от родичей недобрых,
> от обмана
> священная московская земля,
> зашитая старухой
> в талисманы.

Нет нужды анализировать, чтó в этом стихотворении от горячности поэта, а чтó от рационалистической схемы. Образ священной земли, родной земли присутствует во всем творчестве Сулейменова. Причем земля эта не только Казахстан, но и вся Советская страна. Гражданская тема — не умозрительна, и торопливость, и горячность, и движение — нерв этой темы.

Самое страшное зло для Сулейменова — ненависть между народами, подогреваемая часто религиозными догмами.

> Я видел еврейские гетто в Европе,
> Я вижу арабские гетто в Израиле,
> арабов на улице дети пинают.
> «За что вы того старика
> распинали?»
> Я видел индийские гетто в Китае.
> В Америке видел китайские
> гетто —
> по всем континентам Христосы скитались,
> впоследствии тихо распятые где-то.

С этой же темой поэт Сулейменов пришел в кино. В сценарии «Земля отцов» * нет столь модных сейчас закадровых виршей, да и герои говорят на обычном прозаическом, бытовом языке. Поэт пришел в кино, но не загромождают экран псевдолирические пейзажи, нарочито усложненные монтажные ассоциации: освободив от выспренности своих героев, фильм отказался от выспреннего языка кино.

Сценарий Олжаса Сулейменова воплотил в кинематографе Шакен Айманов — известный казахский актер и режиссер. Первые поставленные им фильмы подверглись в свое время резкой критике, два последних («Перекресток» и «Безбородый обманщик») были встречены более благожелательно. Эти работы показали возросшее мастерство Айманова, но, драматургически «гладкие», оба фильма не вышли за рамки просто профессиональных удач. В «Перекрестке» конфликт был надуманным: спасая одного человека—хорошего

---

* Автор сценария О. Сулейменов. Постановка Ш. Айманова. Оператор М. Айманов. Художник К. Ходжиков. Композитор Е. Рахмадиев. Звукооператор У. Давлетгалиев. Редактор О. Бондаренко. «Казахфильм», 1966.



«Земля отцов». Е. Умурзаков — дед, Мурат Ахмадиев — Баян

шофер санитарной машины убил другого — не очень хорошего. В «Безбородом обманщике» («Алдар Косе») была попытка выйти за пределы местной темы, попытка показать героя народного эпоса вопреки устоявшейся традиции — побежденным. Но смелости на это до последней части не хватило.

В сценарии Сулейменова Шакен Айманов наконец-то встретился с драматургическим материалом, который искал долгие годы. Пересказ содержания не дает даже приблизительного представления ни о сценарии ни о фильме... Старик казах вместе с внуком в первое послевоенное лето едет в Ленинградскую область в деревню Носакино. В бою за эту деревню погиб сын старика, отец мальчика Баяна, здесь он похоронен. Старик решил перевезти прах сына на родную землю — так велит Коран, такова традиция. Что ж, скажем мы,— темный старик, и, видимо, к концу фильма он будет перевоспитан. Но и старик не так уж темен, и задача фильма намного шире.

Фильм Айманова — Сулейменова — философское размышление о том, что такое родина. Только ли то место, где ты родился, где жили предки твои и где ты сам будешь похоронен? «Человек должен знать свою землю, очаг, стан, дом, где родился, где кости предков!» — считает дед. Археолог, с которым старик встретился в пути, попытался убедить его, что понятие родины шире. Но его слова не достигли цели. Убеждает старика жизнь.

Фильм построен как цепь эпизодов — это встречи на пути деда и внука, встречи с людьми, с Россией, пережившей войну. И то, что старик не сможет осуществить свое намерение, а Баяна не станут называть Ер-Баяном, потому что он не привезет на родную землю прах отца, погибшего на чужбине (сын старика похоронен в братской могиле),— не стало трагедией ни для старика ни для юного казаха. Старик в своем путешествии сам постиг, что Родина — нечто большее, нежели родной очаг.

Не все удалось Айманову-режиссеру. В некоторых эпизодах не чувствуешь лирики сулейменовской поэзии. Неточен выбор актеров на роли русских персонажей: приблизительна, в чем-то режет слух их речь (особенно это касается археолога и деревенского паренька Василия). Молодой оператор Мурат Айманов — Айманов-младший, — поэтически снявший родные пейзажи Казахстана, журчащие ручьи, счастливого всадника, скачущего за эшелоном, ту безбрежную даль степи, что делает слабого человека песчинкой в бескрайнем просторе, а сильного еще сильнее, в российских пейзажах становится по-школьному робок и неуверен: вместо почерка — чистописание. Мы не ощущаем боли поэта за искореженную землю, за разрушенные города и села.

Один из наиболее сильных эпизодов фильма — встреча деда с чеченцем, тайком, на крыше вагона едущим из Казахстана на Кавказ. Трагедия этого человека здесь как бы спорит с философией деда. «Зачем туда один едешь, весь твой народ здесь?» — спрашивает чеченца казах. В этих словах — противоречие самому себе и путь для будущего прозрения. Когда старик поймет, что он не только казах, что он — советский гражданин, что его народ — это и русские, и чеченцы, и белорусы,

«Земля отцов»



и карачаевцы, ему незачем будет увозить прах сына-героя с родной земли. Чувство родины объединяет всех советских людей. Чувство земли единой, что вошло в нашу жизнь за пятьдесят лет,— вот о чем весь фильм, хотя об этом не произносят в картине громких фраз и высоких слов.

Отец солдата Махарашвили из фильма Чхеидзе — родной брат старика — отца солдата из фильма Айманова. И этот образ, созданный народным артистом республики, ветераном казахской сцены и казахского кино Елюбаем Умурзаковым (еще до войны он сыграл в кино роль вождя народного восстания Амангельды Иманова) — определенная удача фильма. Трудный характер, резкий, грубоватый, недоверчивый —и за всем этим интерес к незнакомым людям, к чужому быту. Герою Умурзакова не все еще понятно до конца, но в нем есть стремление понять, и это дорого. Жаль, что авторы в последней трети картины как бы теряют старика, и одиссея проходит для нас опосредствованной через внука, рассказывающего эту историю.

Можно говорить об актерском таланте и шестнадцатилетнего Мурата Ахмадиева, создавшего обаятельный образ Баяна, паренька умного и честного, который любит своего деда и во многом не понимает его. Сколько трагической простоты в его рассказе о том, как плакал дед, как плакали все соседи, получив похоронную на отца, и как он не мог себя заставить плакать: «Мне стыдно, что я не плачу, отец все-таки... Я спрячусь, слюнями щеки намажу и хожу, они высохнут, опять мажу. Они быстро высыхают».

Слезы высохли на лицах, но остались незаживающие раны в человеческих душах. Война унесла миллионы жизней. Пролитая кровь, братские могилы стали символом мужества и верности советских людей любой национальности.

Фильм «Земля отцов» родился из небольшого стихотворения «...Одна война окончилась другой». Я приведу его в отрывках:

Решил старик, застенчивый, угрюмый,
Проехать полстраны с голодным внуком,
Чтоб разыскать средь тысячей могил
Могилу сына.
Дед не разрешал
Сынам своим лежать в чужой земле.
. . . .
Дед помолился, пожевал насвая,
А я глазел на глинянную землю,
Она была, земля, почти такою,
Как наша,
Только мокрой. Я запомнил.
. . . . ,
И женщины вдруг обступили деда.
Та, что была с румяными щеками,
Сказала, я запомнил.
— Разве можно...
Здесь восемнадцать человек лежат.

...В финале фильма у памятника на братской могиле мы деда не увидели — он отстал от поезда, и первым пришел туда Баян. И мы понимаем, что остановило деда не то, что невозможно найти останки сына в братской могиле, а нечто другое. То, что заставило сына погибнуть за незнакомую ему деревню с не очень звучным названием Носакино.

Гасан СЕИДБЕЙЛИ

Бессмертью навстречу

Тема двадцати шести бакинских комиссаров разрабатывается уже много лет — в литературе, живописи, скульптуре, в кино. Выдающиеся художники Маяковский, Бродский, Шенгелая, Асеев, Самед Вургун создали произведения, достойные великого подвига пламенных борцов революции.

Двадцать шесть бакинских комиссаров. Каждый— личность, где индивидуальны и биография, и характер, и темперамент. Каждый несет в себе высокие мечты, боль, тяжесть страданий своего народа, и в каждом живут надежды миллионов, уверенность в грядущей победе.

Двадцать шесть бакинских комиссаров... Все лучшее в каждом впаяно в общее интернациональное дело борьбы рабочего класса. Двадцать шесть комиссаров—это русские, азербайджанцы, армяне, грузины, евреи и латыши. Они жили и боролись в Баку, на берегу Каспия, в столице нефти, в городе, который третьим в стране, после Петрограда и Москвы, поднял знамя революции.

Мы помним «Двадцать шесть комиссаров» талантливого Николая Шенгелая еще в немом варианте. В этой ленте были подлинный отблеск революции, ее трагедийность и животворная, победная сила народа, восставшего против своих угнетателей. Фильм Н. Шенгелая вместе с «Потемкиным», вместе с «Потомком Чингис-хана» прошел по экранам мира как утверждение великой правды о молодой Советской стране.



«26 бакинских комиссаров»

Но проходили годы, историки-исследователи извлекли из архивов не известные ранее документы, вышли в свет воспоминания участников революционных событий тех лет. Все это, с одной стороны, обогатило наши знания о подвиге двадцати шести комиссаров, с другой — усложнило задачи авторов нового фильма.

Лично мне, как писателю, драматургу, всегда казалось, что рамки обычного фильма не могут вместить кинорассказ об этом подвиге.

Если в немом фильме далеких времен можно было говорить какими-то символами и пунктирами, то для сегодняшнего кинематографа, обогащенного опытом таких фильмов, как «Чапаев», «Ленин в Октябре», «Щорс», «Мы из Кронштадта», обязательно уже, в сущности, пристальное исследование события и личности, стремление к обобщению, вне которого нет позиции художника, обратившегося к столь сложному и ответственному материалу.

И вот начинается фильм «26 бакинских комиссаров» *. Первое знакомство с одним из выдающихся коммунаров — Мешадибеком Азизбековым. Он не произносит банальных речей, в нем нет позы, нет ни внешней многозначительности, ни ложного пафоса, которым, к сожалению, грешат в некоторых фильмах исторические герои. Азизбеков в фильме решителен, отчаянно смел. Такое чувство, что вот-вот он, не задумываясь, вступит в рукопашную борьбу с бандой религиозных фанатиков, которые прячут в «неприкосновенной» мечети запасы хлеба, чтобы вызвать смуту среди голодающих, нанести удар в спину бакинской коммуны. Азизбеков решается, несмотря на угрозы, войти в мечеть, чтобы доказать людям, что смутьяны прячут хлеб именно здесь.

Так авторы сразу же драматизируют события. Крайняя обостренность конфликта обусловливает жесткость интонационного звучания фильма. Для авторов темперамент революционера — это прежде всего воодушевление борца, сражающегося за свободу своего народа.

В начале работы над картиной режиссер Аждар Ибрагимов писал о своих будущих героях: «Все — мыслители. Но мыслители не кабинетные, а выверяющие теорию практическим своим опытом, опытом сознательной революционности».

И вот мы встречаем на экране покоряющий образ коллективного героя — «Двадцать шесть их было, двадцать шесть».

В коллективе этом не стираются яркие индивидуальности, крупные личности, будь то благородный Шаумян, ироничный и мудрый Азизбеков, порывистый Джапаридзе, искренний, обая-

* Сценарий И. Гусейнова, А. Ибрагимова, М. Максимова. Постановка А. Ибрагимова. Оператор К. Петриченко. Художник Е. Свидетелев. Композитор А. Меликов. Звукооператор О. Буркова. Редактор В. Крепс. «Мосфильм» и «Азербайджанфильм», 1966.

тельный Фиолетов, человек богатырского духа — Петров.

Коммуна — это союз людей самых лучших, нравственно возвышенных, преданных народной борьбе, ее высоким идеям. Их сила — в чистоте помыслов и деяний.

В реализации своего замысла режиссер чужд декларативности. Он доказателен и в психологической характеристике героев и в разработке сюжетной линии, эпизода.

...Камера движется по залу, по бесконечным рядам пустых кресел. И в одном из них обнаруживает тщедушного старичка — нефтепромышленника Шахбазова. Он невозмутимо выслушивает требования комиссаров передать нефть в руки Советской власти. И на первый взгляд построение эпизода кажется неожиданным: большая группа людей — комиссаров и — маленький, слабый старикашка.

Но стоит Шаумяну сказать, что деньги для управления нефтепромыслами будут взяты у промышленников, как распахиваются двери театра и в зал врывается толпа озлобленных толстосумов.

Возникает сложная, критическая ситуация, в общем характерная для того времени, когда Баку захлестнул водоворот политических, национальных, религиозных течений.

Как вехи нарастающей борьбы сцементированы в фильме эпизоды, раскрывающие непосредственное участие комиссаров в схватке с осатанелыми врагами революции.

Это прежде всего момент разоблачения спровоцированной мусаватистами схватки у кладбища, где сошлись две похоронные процессии — азербайджанская и армянская. Сколько отважной прямоты, внутренней убежденности и просто душевных сил потребовалось Шаумяну и Джапаридзе, чтобы прекратить побоище, остановить жестоко обманутых людей.

Это последнее заседание Бакинского Совета, где в яростной схватке обнажены классовая, партийная сущность спорящих, где раскрыта идейная позиция и личное мужество комиссаров, — тот редкий в кинематографе случай экранизированного заседания, которое смотрится с неостывающим напряжением от начала до конца.

По-разному реагируют на речи ораторов люди в зале — рабочие, крестьяне, солдаты, матросы, промышленники. Камера оператора К. Петриченко как бы вторгается в самую сердцевину происходящего.

Почти двадцать минут экранного времени занимает собрание Совета. И мы, зрители, словно втягиваемся в борьбу, происходящую там, уже с позиций сегодняшнего дня зная, к чему привело решение пригласить иноземцев в Баку, хотим крикнуть в восемнадцатый год:

«Остановитесь, люди! Что вы делаете?! Судьба Баку — в ваших руках. Как можно сдаться на милость англичан?»

Но жестокая историческая правда неумолима. И комиссары, негодуя, покидают зал.

Идет напряженная схватка двух миров, и в центре ее — двадцать шесть. Комиссары в фильме выступают вместе с народом — выходцы из народа, руководители революционных масс. Вообще народное начало в фильме не акцентировано авторами, а естественно, непроизвольно.

Идет эпизод высадки интервентов. И если вглядеться в толпу на набережной, в случайных выхваченных улыбках, в коротких репликах вы почувствуете внутреннее бунтарство, неприятие чужаков. Нет, не гаснут, а разгораются искры вызревающего протеста в разноязыкой волнующейся массе. И мы вдруг понимаем, как бессильны перед народом нацеленные на берег корабельные орудия англичан, вооруженная полицейская свора, усилия соблюсти хотя бы видимость хозяйского достоинства со стороны местных богатеев-нефтепромышленников.

Народ не сломлен, не покорен, пламя борьбы вот-вот вспыхнет.

«26 бакинских комиссаров». Г. Бойцов — Фиолетов, М. Дадашев — Азизбеков, С. Соколовский — Петров, Т. Арчвадзе — Джапаридзе



Весь актерский ансамбль: В. Самойлов (Шаумян), Г. Бойцов (Фиолетов), Т. Арчвадзе (Джапаридзе), М. Дадашев (Азизбеков), С. Соколовский (Петров), исполнители ярких эпизодических ролей — И. Османлы, А. Искандеров, А. Нерсесян, Ф. Мкртчян, Т. Кокова, Б. Бибиков, Е. Копелян, Н. Крюков, Н. Волков — художники высокой профессиональной культуры. Режиссер сумел соединить актеров разных национальностей, разных художественных манер, разных актерских школ в единый крепкий ансамбль.

Хочется в заслугу режиссеру поставить следующее. Достаточно крупное историко-революционное кинополотно имело право быть развернутым на две серии. Я думаю, если бы хотел этого постановщик, «добро» было бы получено. Но Аждар Ибрагимов соблазну не поддался, доказав возможность лаконичного и вместе с тем емкого решения.

Образный строй фильма современен. Не буду утомлять читателей примерами, напомню только финал картины... Ночная атмосфера, полная напряженного, тревожного ожидания беды, путь комиссаров к месту казни — все это дано на экране в строгом трагедийном ключе.

...Последние минуты жизни. Кто-то пересыпает песок из ладони в ладонь. Сыплются в пустоту последние песчинки. И вдруг вздымается над пустыней песчаный ураган. Словно вихрь — последняя атака комиссаров.

Тяготеющий к обобщениям, к широкой эпической панораме того времени, фильм вместе с тем удивительно точен в деталях, в частностях. И достоверность постановки как бы приближает к нам происходящее.

Мне не хочется следовать традиционному рецензентскому ходу и под занавес перечислять недостатки фильма, выискивать авторские промахи. В данном случае, на мой взгляд, куда важнее сказать о том, что удалось в разработке историко-революционной темы.

Хотя нельзя не заметить, что в последних кадрах режиссер несколько увлекся чисто зрительными, внешне броскими решениями. А ведь это последние минуты жизни каждого из двадцати шести...

Фильм «26 бакинских комиссаров» с успехом идет на экранах Европы и Азии. Он несет братским народам дыхание революционного шторма, славные интернациональные традиции бакинского пролетариата, знакомит с одной из самых героических страниц Коммунистической партии.

М. ЗАК

Обойдемся без тамады

От фильма к фильму Балбес, Бывалый и Трус наращивают успех. Они, естественно, торопятся, наверстывая упущенное. Много лет актерская «маска» у нас не приживалась. Было высказано предположение, что советская действительность развивается с такой быстротой, что неизменный комедийный герой противоречит нашему образу жизни по самой своей инертной природе. Видимо, Л. Гайдаю не довелось это прочитать или он решил опровергнуть теорию практикой, но ясно одно: жизнь не остановилась, а постоянные комедийные персонажи появились — сразу трое, не считая пса Барбоса.

Случилось это не так давно, и вот уже несколько месяцев идет на экране последняя их картина «Кавказская пленница»*. И сейчас мы обращаемся к ней, имея в виду, что актерское трио Ю. Никулин, Г. Вицин, Е. Моргунов, вероятно, снимается в очередной комедии и постоянство их «масок» вновь испытывается быстротекущим временем.

Свой замысел авторы «Кавказской пленницы» декларируют с бокалами в руках: комедия открывается серией тостов (прежде их приберегли бы для финала). Научный багаж фольклориста Шурика обогащает некий, портье по должности и тамада по призванию, персонаж, представленный М. Глузским со свойственным этому актеру тактом. Вслед за ним местные жители гостеприимно спаивают молодого ученого.

Их цветистые тосты содержат ценную информацию. Например, в рассказе о птичке, опалившей крылышки возле солнца: «Так выпьем за то, чтобы никогда не отрываться от коллектива». В этом союзе притчи и лозунга можно увидеть миниатюрную модель фильма.

* Сценарий Я. Костюковского, М. Слободского, Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Оператор К. Бровин. Художник В. Каплуновский. Композитор А. Зацепин. Звукооператор В. Крачковский. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1967.

Возражения насчет того, что слыхали мы эти тосты и не только у моря и гор, уместны. Однако Л. Гайдай не раз демонстрировал свое пристрастие к старине, скажем к немой комической, и умение извлекать неожиданное из ходячих ситуаций и трюков. Так и здесь.

Модерновая вилла среди древних скал. Одинаково строптивые машина и осел. Высокопарно многословный шофер. Мешок, в который, согласно обычаю, заталкивают похищенную девушку,—элегантный, спальный, на молнии... Начиная с названия авторы «Кавказской пленницы» пользуются приметами старины в качестве указателей, чтобы прямиком выйти на вполне современную сатирическую цель. Этот комедийный прием не нов, как и сами актерские «маски», как трюковая погоня, как медведица, испугавшая еще Чарли в «Золотой лихорадке». Но прием не стареет, пока есть цель.

В пределах фильма союз между притчей и лозунгом выглядит достаточно прочным, хотя и взят в кавычки. Он пронизывает насквозь сюжет с традиционно украденной невестой, свободно располагается в системе выразительных средств, он живет в характерах трюковой комедии, в бодрящем «халли-галли» и «цоб цобе», с которыми Балбес гонит на двор баранов, полученных как выкуп за невесту. От реквизита до реплик живет этот союз, и упорство авторов вознаграждается в лице тов. Саахова.

...Слегка полнеющий, но еще элегантный деятель районного масштаба покупает себе жену. Разоблачить его, как манекен, сняв чесучовый китель, чтобы зритель увидел феодала, нельзя. Не только руководящая плоть, но мысли его и фразы, поступки и чувства облачены в современные одежды. В исполнении В. Этуша это искренняя и цельная натура. Достаточно услышать, с какой гражданской страстью тов. Саахов обвиняет в «аполитичности» жадного родственника, когда тот требует слишком много баранов за невесту, в то время как район еще не выполнил поставок шерсти. Рискованная ситуация: сыграй актер, как любят говорить, «двойное дно» образа, поставь он на место искренности хитрость — и тогда смело снимай с него чесучу... В конце фильма что-то подобное случится. Но об этом дальше. Пока же важно отметить, что тов. Саахов никого не «олицетворяет» — он даже не способен выговорить это слово. Он живой, и ему больно при мысли, что извлеченная из мешка девушка может отвергнуть его: «Плохо мы воспитываем нашу молодежь». Очень личная интонация плюс восточная грусть снимают с фразы демагогический оттенок.



«Кавказская пленница». Н. Варлей — Нина

Что происходит? В эксцентрической комедии великолепно здравствует объемный и натуральный характер — не злодей, не Бармалей. Где же комические преувеличения? — спросим мы. Какие там преувеличения: тов. Саахов кинет порой взгляд на ножки героини да оскорбится, когда его упрекнут в смешении «личной шерсти с государственной»... Образ этот — главная сатирическая цель, достигнутая авторами «Кавказской пленницы».

В этом свете роль Балбеса, Бывалого и Труса требует некоторого уточнения. Может, они здесь просто для смеха? В фильме «Операция «Ы», как вы помните, проворовавшийся директор магазина, который нанимал мнимых грабителей, был фигурой эпизодической во всех отношениях. В данной картине ситуация повторяется — троицу снова подряжают «на работу», но уровень другой: руководитель «работ» стал главным действующим лицом. На афише и рекламных плакатах к фильму все выглядит по-старому: в центре крупно помещены трое знакомых героев, а тов. Саахов слегка прорисован на туманном заднем плане. На экране эта композиция выглядит иначе. Она свидетельствует о росте авторского коллектива, не изменившего своим привязанностям, но обогатившего их любовью к сатире.

Изменения коснулись актерских «масок», в них появились новые черты. Они обнаружили подвижность, свойственную больше характерам. Механизм их комедийного действия стал человечнее, что ли.

Посудите сами... Красивая девушка идет по горной тропинке. Она поет и иногда танцует. Прячась по кустам, ее преследует троица, по-

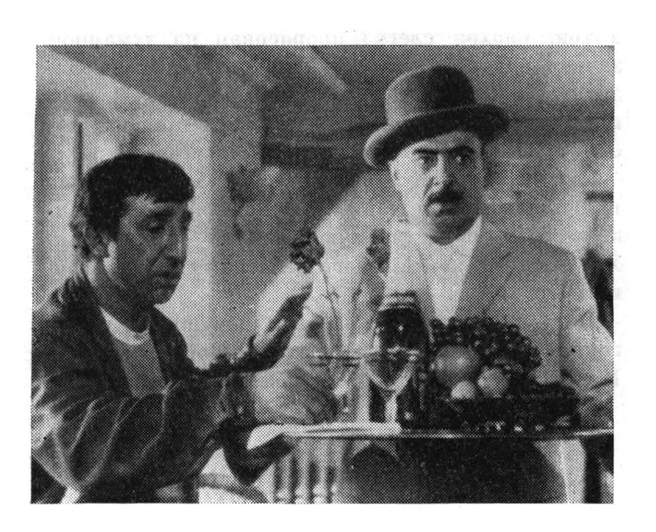


«Кавказская пленница»



«Кавказская пленница». Г. Вицин — Трус, Е. Моргунов — Бывалый, Ю. Никулин — Балбес

«Кавказская пленница». Ф. Мкртчян — Джабраил, В. Этуш — Саахов



лучившая аванс за похищение. Режиссер и актеры, естественно, превращают погоню в цепь комических происшествий, трюков и падений. Но самый смешной трюк рождается из лирики: поддавшись очарованию девушки и солнечного утра, Г. Вицин вторит фальцетным «ла-ла-ла!» песенке. Лирика прорывается сквозь трусость, а знакомая фигура с набором ужимок получает какую-то живинку.

Или, допустим, Балбес. Почти гиньольная сцена, где в каждого из трех всаживают шприцы, останавливается вопросом: «Спирт?» Почуяв родной запах, Балбес обретает гордость, и в рисунок роли входит точный характерный штрих.

Человечное выглядит смешным. Естественное рождает комедию. К сожалению, такие примеры из роли Бывалого пока не приходят на память. Конечно, это не значит, что эксцентрику и неправдоподобие нужно вычеркнуть из биографий героев. Что вы... В жаркий полдень друзья покидают автобус-холодильник с сосульками на бровях. Механизм срабатывает — смешно. И раньше было смешно, когда, например, мистер Питкин вмерзал в глыбу льда. Но зато наша сценка кончается по-другому: холод, сковавший их фигуры, не в силах заморозить «хватательные инстинкты», и ничего не видящий, не соображающий Балбес машинально волочит за собой из машины баранью тушку.

Рефлекс условный даже не в плане комедии, а по вполне научному счету — в поте лица, подвергаясь опасностям, добывает эта тройка хлеб свой насущный. Наблюдая из картины в картину наших героев, замечаешь, что все рискованнее становятся для них повороты судьбы, и видишь, как несоответствие огромных усилий и добытых результатов рождает положенный смех и невольное сочувствие. Порой троица вызывает жалость. Не здесь ли причина симпатии зрителей к этим, строго говоря, отрицательным персонажам?

Если Балбес, Трус и Бывалый появлялись бы на экранах просто для смеха, то и тогда их роль была бы серьезна и почетна — юмор в нашем кинорационе временно дефицитен.

Но, разбирая механизм смешного, хочется сказать: больше внимания человеку и человеческому! Пусть лирика и усталость, голод и мужество правят миром актерских «масок», может быть, даже любовь! Им не придется менять имена и род занятий, а сатиру перековывать на идеал. Тому есть доказательства, обращаясь к ним, мы попадаем снова на стезю творчества Гайдая.

Рецензенты обычно не вспоминают его картину «Деловые люди», вероятно, потому, что Ю. Никулин и Г. Вицин играли там еще вне амп-

луа, которое стало привычным для нас позже. Так вот, в новелле «Вождь краснокожих» два жулика, похитившие мальчишку с целью выкупа, на глазах зрителей превращались из злодеев в жертвы. Режиссер как бы обобщил и заострил описанную О'Генри метаморфозу. Мучения, которые им доставил мальчишка, были так эксцентрически преувеличены, что зритель отдал похитителям всю полноту человеческого сочувствия, а сами они в жестокой и нешуточной борьбе с ребенком обнаружили солидарность, в общем-то несвойственную преступным натурам.

Неправда ли, есть что-то общее? Только без остроты и парадоксальности. Только Н. Варлей, исполняющей в фильме роль альпинистки — украденной невесты, при всей ее ловкости и артистическом обаянии далеко до «вождя краснокожих»: так уж распорядились сценаристы. Она не сумела по-настоящему наказать похитителей— вместо героини это сделали авторы. Ситуация не получила в фильме достойного разрешения. Отмщение тов. Саахову обернулось очень плохой сценой, где возникают фигуры мстителей в масках, с ружьями в руках и где заряд соли карает нарушителя моральных и юридических законов нашего общества. А дальше следует зал судебного заседания и скамья подсудимых...

В связи с фольклористом Шуриком тоже вспоминается «вождь краснокожих». Но если бы у А. Демьяненко была такая же вера в предлагаемые обстоятельства, как у мальчишки, играющего в индейцев! Если бы его герой следовал собственной реплике: «Не волнуйтесь, все будет натурально»; если бы его фигура была менее условной, а цвет волос — не таким «рыжим».

«Кавказская пленница» учит, что натуральность желанна в эксцентрической комедии, что естественность может оправдать невероятные события, что в итоге «маска» — тоже человек.

Хотелось бы прийти к этому выводу, используя лишь силу положительного примера, но ограничить себя не удастся... Живописная среда фильма довольно разнородна, а локальный цвет отчего-то непременно кричащий. Тосты запиваются химически ядовитой жидкостью, южный загар проступает сквозь грим. Машина веером сшибает на дороге столбики — вероятно, они фанерные, но ведь выглядеть должны, как каменные. В деталях и в целом мир на экране обязан быть не бутафорским, а реальным — тогда с ним можно обращаться, как с комедийным реквизитом.

Фильму повезло — и по справедливости— у зрителей и критиков. Иные рецензии напоминали тосты, восклицательные знаки, сталкивались, как бокалы... Чувство юмора должно предохранить авторов от излишних похвал. Надеждой тому сам фильм, который счастливо избежал назидательного вывода на языке тамады: «Так не будем похищать наших красивых девушек, их ждут встречи с любимыми».

М. БЛЕЙМАН

Кадр № 21

Жизнь этой женщины поразительна.

Близкая к императорскому двору светская дама становится большой актрисой.

Исполнительница главных ролей в спектаклях Московского Художественного театра прочно связана с большевистским подпольем — в ее доме скрываются Бауман и Красин, о ней хорошо знает Ленин.

На вершине актерской славы она порывает с Художественным театром.

Порывает все былые дружеские и семейные связи и вместе с Горьким едет в Соединенные Штаты, где героически выдерживает дикую травлю американских ханжей.

На Капри помогает Горькому реализовать его замыслы, в частности роман «Мать», пытается оторвать Горького от влияния богоискателей.

Несмотря на риск ареста, возвращается в Россию и с триумфом вновь приходит на сцену.

В первые же послеоктябрьские дни становится комиссаром петроградских театров и организует культурную жизнь на новых, революционных основаниях.

В двадцатые годы в Берлине она привлекает к Советской России симпатии крупнейших представителей западной интеллигенции, добивается демонстрации «Броненосца «Потемкин», пропагандирует молодую советскую культуру...

Впрочем, все, что она сделала, не описать.

Жизнь Марии Федоровны Андреевой поражает тем, что она неотделима от истории нашей революции. Понять этого человека можно только в связи с историей революционного движения. В ее судьбе конкретно выражено то, чем была революция для лучших людей России.

И вот все это показано в фильме «Друг Горького — Андреева»*, и показано не торопливо, не фрагментарно. Мы видим не только биографию крупного и своеобразного человека, не только связи его личной судьбы с нашей революционной историей. В фильме настойчиво возникает еще один, лирический, мотив, еще одна тема. Это тема любви, преданности, дружбы двух удивительных и достойных друг друга людей.

В распоряжении авторов фильма Б. Добродеева и С. Арановича было очень мало материала. Немного старой, чудом сохранившейся пленки, пачка фотографий, тексты писем и воспоминаний. Вот и все. Впору было растеряться перед несоответствием зримого материала и масштабом задачи, которую нужно было осуществить на экране.

Но сценарист и режиссер, что нужно подчеркнуть, стремились не столько показать факты жизни своей героини, сколько найти ее образ. Они увидели в каждом кадре пленки и в каждой фотографии не только изображение человека, но и документ об определенной поре его жизни, они увидели, что сопоставление неподвижных фотографических портретов способно воссоздать живое историческое движение, увидели, наконец, что сочетание этих же изображений с текстами писем и мемуаров поможет осмыслить связи, создать образ судьбы. Фотография становится при таком подходе не только изображением, но и выражением, она становится экспрессивной.

Дело вовсе не в том, что режиссер фильма использует приближение и отдаление камеры к фотографии, снимая ее то крупным, то общим планом, чем и создает как бы видимость динамики. Этим приемом пользовались и до С. Арановича. Но Б. Добродеев и С. Аранович делают больше — они сталкивают фотографии в монтаже, формируют из этого столкновения новое, образное значение.

Я сознательно вынес в заголовок этой статьи кадр № 21. Вот этот кадр. «Крупно. Фотография Горького. Она приближается. Наплыв. Другая фотография Горького. Приближение». На эти фотографии накладывается голос: «Не таким я его себе представляла. И странно мне, что у него грубые черты лица, рыжеватые усы... И вдруг из-за длинных густых ресниц глянули голубые глаза, губы сложились в обаятельную детскую улыбку, показалось мне его лицо красивей красивого...»

В чем же здесь художественный эффект?

Относящаяся к началу века хорошо известная фотография Горького — сурового, скуластого, сосредоточенного и недовольного — сопоставлена с другой, такой же известной фотографией, на которой он улыбался прищурившись. Ну что же! Нам показали две фотографии Алексея Максимовича, на которых зафиксированы разные его состояния. Но только ли это? В сочетании этих фотографий с текстом из мемуаров Марии Федоровны, который с удивительной, целомудренной прелестью читает В. Марецкая, возникает эмоциональный и лирический образ, образ узнавания, образ проникновения в душу. Фотографии уже не равны себе. Зритель смотрит на них глазами Марии Федоровны, и они демонстрируют образ зарождения чувств, образ любви.

Я не стану пересказывать весь фильм. Скажу только, что в работе Б. Добродеева и С. Арановича много подобных находок. Впрочем, это не только находки. Это принцип строения фильма, принцип создания скупыми документальными средствами полноценного художественного образа.

Тут нужно сказать об уроках, которые дают нашей художественной кинематографии некоторые документальные фильмы последнего времени. В предыдущем фильме Б. Добродеева и С. Арановича, посвященном А. М. Коллонтай, в фильме А. Новогрудского, С. Зенина и Л. Махнача о Ф. Э. Дзержинском были как бы перейдены границы, отделяющие художественую кинематографию от кинематографии документальной.

Когда-то казалось, что единственным принципом документального кино была адресованность, фактичность, хроникальность. В документальном кино, казалось, можно зафиксировать события и даже человека, но нельзя создать его образ.

Именно этот индивидуальный образ и создают перечисленные мною картины и прежде всего «Друг Горького — Андреева», посвященная до сих пор казавшейся невозможной в документальном кино теме любви.

Документальная кинематография все больше и больше тяготеет к художественной образности. Она уже не хочет только фиксировать, а хочет создавать. Образ никогда не фиксируется, он создается. Это и ново и перспективно.

Некоторые современные молодые кинематографисты на Западе, да отчасти и у нас, пытаются отказаться от образности, пытаются заимство-

* «Друг Горького — Андреева». Автор сценария Б. Добродеев. Режиссер С. Аранович. Операторы Н. Сергеев, В. Газеев. Композитор А. Чернов. Звукооператор Р. Левитина. Редактор В. Матвеева. «Леннаучфильм». 1966.

вать методику создания хроникальных фильмов, их стиль. Самый вымысел они стараются «подать» как факт. Они отказываются от сюжета и пропагандируют пресловутую «дедраматизацию». Они трактуют сюжет не как систему событий (а система всегда осмысление), а как «поток жизни», как смену психологических состояний героев. Даже поступки в их фильмах не сюжетная закономерность, а прихотливость житейских случайностей. Они последовательно отказываются от монтажа, потому что монтаж, как сопоставление фактов, как их организация, как их столкновение выдает тенденцию художника, его желание сообщить зрителю свою точку зрения. В результате они отказываются от образности потому, что она слишком уж экспрессивно-впечатляема. Выход для своего искусства они находят в достоверности документального фильма, вернее, документального стиля. Природный натурализм, адресованность и фактичность документального фильма для этих художников не слабая, а сильная сторона. И недаром Марсель Мартен в одной из своих последних статей в «Синема 66» провозглашает именно достоверность единственным мерилом искусства, противопоставляя эту «достоверность» презрительно третируемой им «идеологичности».

Я воспринимаю искусство и размышляю о нем не по правилам «эстетической моды». Поэтому я люблю в искусстве не нейтрализм художника, а его страсть, не отказ от идейной позиции, а настойчивую пропаганду идей, не уход от образности, а максимально яркую экспрессивность, не пренебрежение индивидуальным стилем художника во имя ложно понятой «достоверности», а создание новой достоверности в правде искусства.

Вот почему для меня «Друг Горького — Андреева» не только хороший, интересный и изобретательный фильм. Он значителен тем, что в нем есть плодотворная попытка создать в документальном кино индивидуальный лирический образ, тем, что в нем рассказано о величии нашего времени на примере яркой жизни и любви большой актрисы, большого человека и большого революционера Марии Федоровны Андреевой.

Лев РОШАЛЬ

Драматический репортаж

Появление жанра, в котором сделан этот фильм, без сомнения, можно отнести к доисторическим киновременам. Еще Люмьер снимал свои первые картины, приближаясь к форме репортажа. Но своеобразная прелесть фильма киевских документалистов «Горячее дыхание»* в том, что авторы ломают в этом более чем традиционном жанре главное — традиционность. Причем делают они это без каких бы то ни было заранее подготовленных намерений удивить мир. Более того, мне думается, что киногруппа в составе режиссера А. Слесаренко, операторов Я. Лейзеровича и Н. Старощука, звукооператора А. Шайкина прибыла на место съемок как раз для того, чтобы отснять обычный эпизод, в котором все происходит по давно известной схеме. Радостное ожидание на лицах героев-строителей... Синхронно записанные, но невнятно произнесенные команды по селектору, создающие атмосферу «подлинности»... Напряженные фигуры инженеров и рабочих у хитроумных приборов... Сигнал сирены — металл пошел, раскаленная стальная полоса движется по проложенному для нее пути... Всеобщее ликование, подброшенные в воздух шапки... И кинорепортаж, помеченный в тематическом плане студии словами «пуск нового прокатного стана», готов. Репортаж добротный, как говорится, «проходной», вполне уместный не только в республиканском, но и во всесоюзном киножурнале. Ведь стан — уникальный, один из самых больших в мире. К тому же построенный не за сорок месяцев, как строили раньше, а за тринадцать.

Такой репортаж киногруппа сняла. Он вошел в картину, занимая в ней несколько метров, предшествующих вступительным титрам. Здесь, конечно же, есть и невнятные команды по селектору, и вой сирены, и радость строителей, и солидное спокойствие членов приемочной комиссии. Даже есть бутылка шампанского, разбитая на счастье.

Вот только раскаленная болванка металла!.. Пройдя лишь малую часть пути, она вдруг как

* Автор-режиссер А. Слесаренко. Операторы Я. Лейзерович, Н. Старощук. Звукооператор А. Шайкин. Украинская студия хроникально-документальных фильмов, 1966.

бы нервно вздрогнула, с шипением распространяя жар вокруг себя, неуклюже застыла на месте, нарушив и планы строителей, и планы киногруппы, и запланированное торжество.

Авторы репортажа неожиданно оказались свидетелями драматического события, острейшего конфликта, который им, будто шутя, подарила жизнь и которого так часто не хватает документальным фильмам. Произошла удивительная на первый взгляд, парадоксальная вещь: несчастье строителей как бы стало счастливой находкой кинематографистов. И парадокс был бы неразрешим, если бы авторы оставили себе роль лишь наблюдателей этого драматического события. Между тем особенность картины заключается в том, что ее драматургия выросла не из подробного показа разнообразных коллизий возникшей драматической ситуации, а из ее преодоления. В этом были кровно заинтересованы и те, кто строили стан, и те, кто приехали снимать его торжественный пуск. Официально медлительная, неповоротливая камера вдруг словно ожила. В ее быстрых движениях не было суетливости, но ощущалось нетерпеливое желание как можно скорее узнать: в чем причина? где ошибка? как ее исправить? От группы к группе. От инженеров к рабочим. От прокатчиков к монтажникам. Из цеха в штаб пуска. В синхронной записи невнятность теперь уже отсутствовала — надо было выяснить все до конца. Ошибку нашли — в проекте. Разговор с проектировщиками шел прямой, беспощадно суровый. А потом, чтобы пробиться к месту аварии, рушили недавно возведенную стену. Сколько в нее было вложено пота и крови, ведь строили не за сорок, а за тринадцать месяцев! Но времени для переживаний не оставалось. Авторы репортажа, как и строители, понимали, что главная мысль сейчас о другом. Кадры разрушения режиссер соединил с подлинной фонограммой совещания, где решался вопрос о сроках ликвидации аварии.

И снова, спустя двое суток, теперь уже в обстановке гораздо менее торжественной, но более напряженной, раскаленная добела металлическая болванка начинает знакомый нам путь.

И снова, пройдя лишь его часть, она вдруг упирается в непредвиденную преграду и выгибается внешне очень эффектной, но никому не нужной, дурацкой оглоблей.

И снова поиски. И снова кинематографисты пытливо всматриваются в рабочих и инженеров, вслушиваются в их слова, ищут вместе с ними. В ход были пущены все современные кинематографические средства — скрытая камера, запись подлинных голосов, интервью. Правда, интервью оказалось неудачным. Когда тот, кто хотел задать вопросы, подошел к человеку в распахнутом ватнике, с прилипшей к губе папиросой и спросил: «Какие неполадки на вашем стане?», человек в сердцах ответил: «Да что ты, не видишь!» ...— И столь выразительно посмотрел на незадачливого «корреспондента», что тот, извинившись, поспешил убрать микрофон. Иначе в фонограмму могли бы попасть слова, которые подчас способствуют делу, но отнюдь не ласкают слух.

И все-таки кинокамера ни на минуту не покидала строителей и прокатчиков. Она была рядом с рабочими, когда предлагались различные варианты устранения неполадок. Она не отставала от человека с папиросой — инженера Сохадзе,— когда тот, темпераментно жестикулируя, отдавал распоряжения, засучив рукава ватника, сам проверял механизмы, когда вместе с другим инженером в пустынном ночном цехе, изучая чертежи, обсуждал план дальнейших действий.

Скрытая камера, синхронная запись играют в этой картине важнейшую роль, и все же мне бы не хотелось это слишком подчеркивать. В последнее время очень много говорится и пишется об огромных возможностях длиннофокусной оптики, о значении подлинной фонограммы, методов киноопроса и других приемов, позволяющих с большей правдивостью вести рассказ. Все это даже имеет красивое французское название «синема-верите» («киноправда»). Но сколько мы уже видели документальных фильмов, где герои сняты невидимым им аппаратом, где они получают возможность вволю высказаться, то есть таких картин, в которых есть те или иные приемы «киноправды», но нет ощущения глубины и действительного многообразия правды жизни. Ибо цель нередко подменяется средствами.

Этого не найдешь в «Горячем дыхании». Использованные в картине кинематографические приемы подчинены созданию все возрастающего напряжения. Это не значит, что фильм строился по заранее намеченному драматургическому плану, но такой план предложила сама жизнь. Мастерство документалиста, наверное, в том и состоит, чтобы в предлагаемых жизнью драматических обстоятельствах увидеть какие-то внутренние закономерности их возможного драматургического сцепления. Увидеть тут же, на месте, в ходе съемок. При всей хроникальной непосредственности, репортажности отснятого материала развитие событий в фильме «Горячее дыхание» идет от ясно прослеживаемой завязки к кульминации.

Кульминация картины — это очередной, после еще нескольких неудач, запуск стана, когда все было проверено и предусмотрено. В этот момент

кинематографисты сосредоточили свое внимание на движении стальной болванки, которая наконец прошла свой путь. А здесь как раз не хватает крупных планов людей, на лицах которых отражалось бы волнение этих минут. И только, когда все благополучно кончилось, мы увидели необыкновенную улыбку инженера Сохадзе. В ней отразилось все: нечеловеческое напряжение последних дней, нечеловеческая усталость и поистине нечеловеческое счастье. К нему снова подошли с микрофоном, теперь он был готов ответить на какой угодно вопрос, но не смог — он совсем сорвал голсс. Лишь что-то смущенно просипел, развел руками, продолжая улыбаться. Но эта улыбка была красноречивее любых слов.

Открытие, как я писал выше, произошло там, где его вроде бы и не ждали. Но так бывает часто. Впрочем, я не совсем прав. Оно было подготовлено теми новыми тенденциями, которые сейчас пробивают себе дорогу в нашем документальном кино.

Жанр репортажа пришел в кинематограф из газеты. Но фильм не обладает ни ее массовостью, ни оперативностью. Поэтому вряд ли есть смысл повторять в кино газетную информацию. Между тем авторы подавляющего большинства репортажей только этим и занимаются. Киевские документалисты в «Горячем дыхании» пошли по другому пути. Они соединили событийную информацию, в которой обычно отражается результат процесса, с показом самого процесса, то есть того, что подготовило этот результат. Тем самым они как бы расшифровали то, что может быть скрыто за пятистрочным газетным сообщением о пуске нового прокатного стана на Украине. И когда в финале картины кинокамера снова приобрела официальную медлительность и величаво поплыла по пролету цеха над головами людей, кричащих «Ура!» и бросающих в воздух шапки, то ее торжественное движение тем не менее не вернуло нас в русло традиционного репортажа. Потому что теперь мы знали, какие невиданные умственные и физические усилия предшествовали этим торжественным, радостным мгновениям. И хотя мы увидели лишь несколько последних предпусковых суток, мы можем судить и о предыдущих тринадцати месяцах, ибо знаем, *чего* эти несколько суток стоили. Показав в своем репортаже не только результат, но и сам процесс, его драматические перипетий, киевским документалистам как раз этим и удалось взломать традиционность этого традиционного жанра.

Вен. ГОРОХОВ

С маркой Кишиневской студии

Еще совсем недавно, отмечая успехи документалистов, мы называли имена отдельных авторов. Сейчас все чаще мы говорим об успехах рижан, фрунзенцев, ленинградцев, подразумевая под этим целые группы авторов, связанных единством творческих устремлений.

И в этом, пожалуй, одна из самых интересных особенностей сегодняшней жизни документалистов.

Но среди таких «эпицентров» долгое время отсутствовала Молдавия. Время от времени появлялись документальные картины с маркой этой студии, но они не оставляли заметного следа, о них не спорили... их просто принимали к сведению, как единицы выполненного плана.

Маленькая картина «Колодец»* сразу обратила на себя внимание.

Четверо людей начинают копать колодец у только что выстроенных деревенских домов. Работают удивительно легко, мастерски, ритмично укладывая каменные плиты внутри, подгоняют их точно, как будто облицовывают мрамором. Минутный перекур: глоток воды из ведра, спущенного вниз, и снова за лопаты. А там, наверху, женщины идут круг за кругом, вращая нехитрое приспособление для подъема земли.

Обычная и на первый взгляд непримечательная работа. И авторы как бы подчеркивают это. Из транзистора, висящего на дереве, доносятся сообщения о том, что «мастера огня — металлурги» выполнили план, что космонавту очень понравилась Земля с высоты, а где-то на высшем уровне встретились дипломаты.

А здесь — колодец!

Но вот появилась первая вода. Поднято первое ведро, и женщина, стараясь не пролить ни капли,

* Режиссер В. Иовицэ. Оператор П. Балан. Звукооператор А. Буруянэ. «Молдова-филм», 1966.

пьет долго и с удовольствием. А потом четверо мастеров, сидя на почетном месте, принимают от жителей пироги из белой муки с творогом и, целуя их, кладут рядом. Растет около каждого горка пирогов. И женщины повязывают мастерам полотенца накрест — как орденские ленты, поднимают стаканы вина за мастерство.

Нет, не обычное это дело, так и хочется сказать — святое.

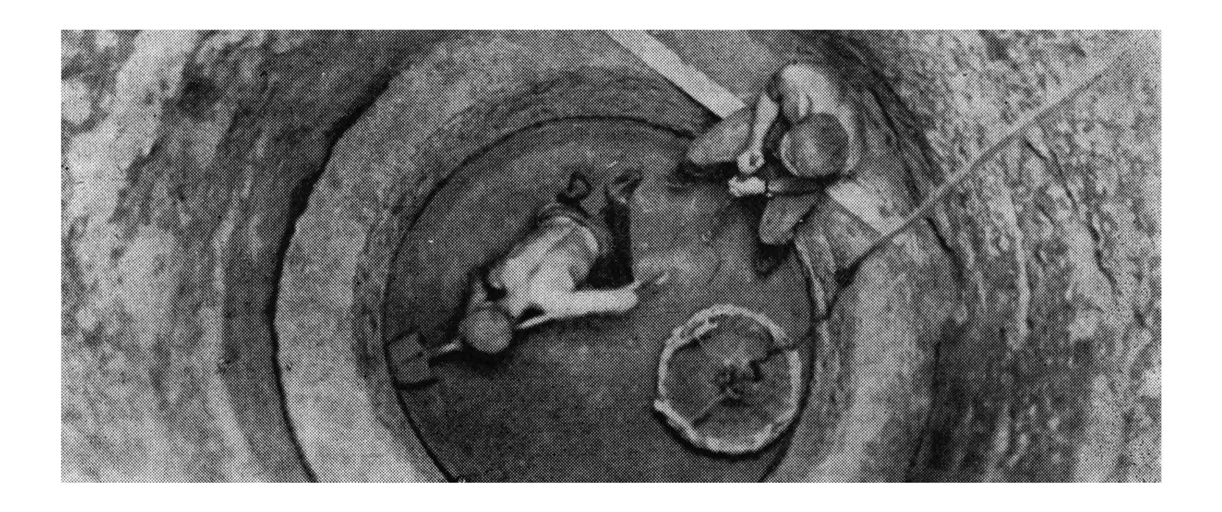
А некоторые думают, что только рядом с гигантскими плотинами, заводами, стройками вырастает в глазах зрителя человек труда. Без этого иным кажется все мелко. Но труд свят и в своем изначальном значении, независимо от того, что у человека в руках — отбойный молоток или штурвал самолета.

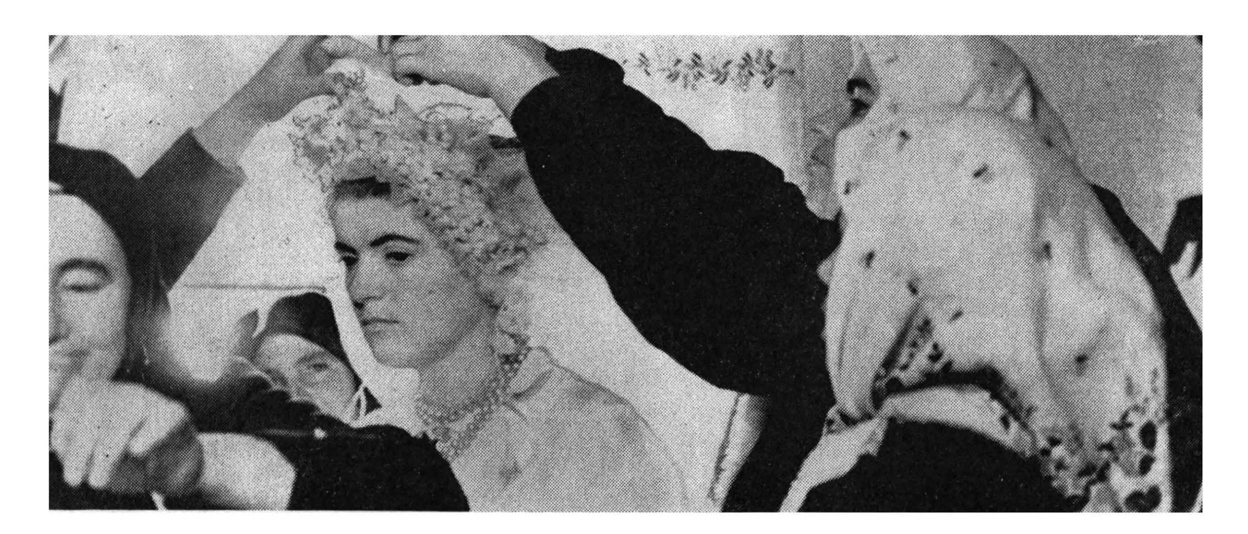
Он свят радостью, благородными чувствами, которые вызывает у людей...

Авторы не стараются представить нам снятое как обычный репортаж. Каждый кадр выверен. И конечно, мы понимаем, что идущие из репродуктора «Болеро» Равеля и песня Эдит Пиаф не просто «прозвучали» случайно на какой-то волне. Все осуществлено в согласии с задуманным стилем и ритмом повествования (кстати, случай довольно редкий в документальном кино). Конечно, авторы, создавая фильм, вряд ли думали о полемике с любителями гигантских «прилагательных».

«Колодец»







«Г о р ь к о!»

А ведь именно в связи с фильмом и напрашивается такая полемика. Но, может быть, успех «Колодца» случаен? Знакомство с еще двумя картинами Молдавской студии легко убеждает в том, что это не так.

Фильм «Горько!» * — еще одна картина со свадьбой. Сколько мы видели их в фильмах! Свадьбы в пышных дворцах, где слишком торжественная музыка Мендельсона в сочетании с не очень элегантными участниками события и вся непривычная обстановка делала их похожими на статистов; свадьбы в клубах, где «комсомольское мероприятие» входило в полное противоречие с сугубо личным днем в жизни человека.

И все эти свадьбы были всего лишь знаком — «счастье!», втиснутым между эпизодами труда и отдыха.

Фильм «Горько!» — совсем о другом. Нет, не весело лицо невесты, да и жениху что-то мешает быть торжественным. А гости или еще не успели отрешиться от дневных забот, или на них действует настроение молодых. Но вот выпито положенное количество вина, и все пошли в пляс. И многие так увлеклись, что забыли обо всем, в том числе и о свадьбе. Вспомнили свою молодость пожилые и с упоением отдались музыке и движению. Аппарат ищет и находит характерные лица, маленькие сценки, точно улавливает общую атмосферу. Но почему же печальна невеста? Авторы об этом не говорят. Но я придумал свою историю. Она любила паренька, а он ушел служить в армию и забыл о ней. И она назло тому вышла за другого, за того, кто долго и упорно за ней ухаживал, и, может быть, он более достоин, чем тот...

Вы, может быть, придумаете другую историю. И, может быть, в этом вся прелесть фильма. В нем нет знака «счастье!», в нем есть жизнь.

Фильм снимал рижский оператор Ивар Селецкис. И это не случайно. Рижан и кишиневцев связывает творческая дружба, и возникла она, мне кажется, от сходства творческих исканий. И те и другие ищут большое в малом, пристально вглядываясь в течение жизни, и для тех и других дорог крупный план Человека, с точно схваченным состоянием. Но есть между ними и разница. Рижане, отлично владея формой, режиссерским и операторским мастерством, часто не «сопереживают» героям событий, снятым ими, а как бы со стороны смотрят на них. Кишиневцы же дают волю своему темпераменту.

И это особенно заметно в фильме «По осени»*.

Почему выбрана именно осень для кинорассказа? Да наверно потому, что закончились летние заботы земледельца, труд обернулся урожаем, подводят итоги и человек и сама земля. В общем можно разогнуть спину, оглядеться вокруг и пошутить. Самое время, особенно если народу свойственна шутка и добрая ирония.

А это-то и есть самое примечательное в фильме.

Дети пришли снова в школу и еще не успели проникнуться торжественностью момента, беззаботно водят хоровод.

* Режиссер Г. Водэ. Оператор П. Балан. Звукооператор Г. Буруянэ. «Молдова-филм», 1966.

* Режиссер Г. Водэ. Оператор П. Балан. Звукооператор Г. Буруянэ. «Молдова-филм», 1966.



«По осени»

А авторы говорят о том, что молдаван в это время не затянуть в винный погребок, они работают и только об этом помышляют. Охотники крадутся за дичью... А авторы размышляют о том, что нельзя же оставлять природу такой, какая она есть, надо переделывать ее.

... И падают подстреленные меткими выстрелами птицы. ...Щуплый допризывник проходит медицинский осмотр.

А авторы вспоминают, какие богатыри есть среди молдаван.

Но вот, наконец, главный эпизод фильма — ярмарка. Это действительно картинка народной жизни. Шумит ярмарка, ходко идет продажа товаров. И многие из них явно залежалые. Молдаванин продает корову. Судя по той ее части, которая видна в кадре и называется у мясников огузком, корова не очень упитана.

«Корова хочет, чтобы ее продали», — утверждает хозяин. А заключив сделку, всеми хитростями вымаливает у покупателя лишний рубль. И, наконец, подняв стакан с добрым молдавским вином, провозглашает тост — «Ура корове!»

А вот встретились знакомые из разных сел и выясняют, сколько у кого осталось еще не снятых гектаров. И даже спектакль театра «Лучафэрул» смотрится на ярмарке так же, как когда-то смотрелись народные представления.

Я далек от мысли, что все удачно в молдавских фильмах.

«Болеро» Равеля в фильме «Колодец» слишком точно совпадает с ритмом работы землекопов и поэтому иллюстративно. В фильме «Горько!» есть повторы, особенно в конце. В картине «По осени» порою кажется, что некоторые эпизоды снимались без учета интонации текста.

Я умышленно, говоря об отдельных картинах, не упоминал их авторов.

Мне хотелось бы назвать их вместе. Режиссеры Г. Водэ, В. Иовицэ, оператор П. Балан и звукооператор А. Буруянэ. Это маленький коллектив, связанный не только принадлежностью к одной студии и общей работой над фильмами в том или другом сочетании. Их связывают общие творческие позиции, что гораздо важней. Без этого ведь не может быть настоящего успеха в таком коллективном деле, как кинематограф.

А как часто в документальном кино авторы просто слагаемые, от перемены которых сумма не меняется. И может быть, именно потому, что сложился коллектив единомышленников, о молдавских фильмах заговорили так же, как когда-то о фрунзенских и рижских. Ведь вряд ли может быть случайным, что именно те студии, где есть такие коллективы, заявляют о себе не одной, а многими интересными работами.

Г. БАШКИРОВА

Черствый хлеб науки...

«На расшифровку программы наследственности... уходит жизнь. На это уходит вся жизнь. И детство. И молодость. И старость... тоже.

Это не весело и не грустно. Это всего лишь правда природы».

Дикторский текст идет на кадре: сосновый бор, пожилой, артистического облика человек бредет по лесу, ворошит палкой опавшие иголки и размышляет... о себе, о нас, о том, как мудро и безжалостно устроена биологическая наша жизнь.

Можно соглашаться или не соглашаться с излишней кинематографической красотой этого подсвеченного солнцем леса, парадной голубизной неба, могут умилять или, напротив, раздражать расцветающие у вас на глазах белые, лиловые — всякие — флоксы, можно что-то принимать, а что-то отвергать в этом фильме, но каждый нормальный человек вряд ли останется начисто глухим к тому, что происходит на экране.

Не излишне ли выспренна эта последняя фраза? И не слишком ли назидательно прозвучит следующая? Но я действительно убеждена, что фильм «В глубины живого» * рассказывает о том, о чем просто не может не знать человек XX века. Вовсе не для того, чтобы поспешать в ногу с веком. Снимать сливки с современной науки дилетантам давно не под силу. И потом — эвристические методы программирования, принципы работы лазеров, судьба неуловимых кварков — весь джентльменский набор научных сенсаций последних лет неспециалисту можно знать подробно, можно и не знать. Каждая из них — лишняя демонстрация ослепительных возможностей науки, ибо, по словам Артура Кларка, «все, что теоретически возможно, обязательно будет осуществлено на практике, как бы ни были велики технические трудности».

Наука о наследственности — а именно о ней рассказывает рецензируемый фильм — стоит особняком в длинном перечне наисовременнейших наук.

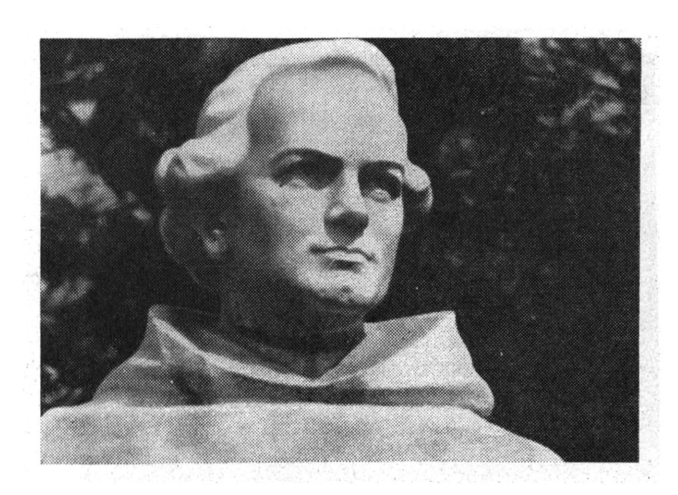
«Кто не задумывался хотя бы однажды — почему от овцы овца? От сосны сосна? От человека — человек? В пору улыбнуться: а как же иначе? Это верно — не бывает иначе... Но какая тайна, нет, нет, реальная, земная. Какая тайна природы скрыта за этим самокопированием живого?»

Так начинается фильм. И первые же его фразы вызывают у нас живой отклик. А как же, конечно задумывались! Давно. В детстве. А потом перестали. И учебники в школе тоже двадцать лет подряд призывали не задумываться, объясняя все легко и просто. И наука биология была гладким накатанным шоссе, по которому мы вот-вот должны были приехать к кисельным лысенковским берегам.

А проблемы — хозяйственные, научные, чисто человеческие — оставались. И наследственные болезни, и непонимание собственной биологической природы, и суеверия, неясный страх будущих пап и мам перед рождением ребенка — все это оставалось, да и остается во многом сегодня. Наука, казалось бы такая сложная, такая абстрактная, вся «под микроскопом» — близка каждому из нас.

В издательстве «Молодая гвардия» недавно вышла книга известного советского генетика и биофизика Н. Лучника «Почему я похож на папу?». Автор заканчивает ее так: «Нужно, чтобы основы генетики знали все. Пока этого еще нет; если бы все были знакомы с основами генетики, не было бы нужды и в этой книге». А уж в кинофильмах тем более, добавим мы. Потому что научному кино рассказывать о том, что всем давно известно, просто противопоказано. Но пока, к сожалению, все наоборот. И перед авторами фильма, когда они начинали писать сценарий (а было это восемь (!) лет назад), стояла благородная по замыслу — потому что вовсе неясно было, как сложится судьба картины,— и весьма утилитарная по своему прямому назначению цель: заполнить зияющую брешь в наших представлениях о живой природе, создать ясный, четкий, доступный кинорассказ о законах наследственности и изменчивости. Своего рода букварь для всех. Ведь в те времена не было ровным счетом ничего. Ни газетных и журнальных статей, ни популярных книг, ни даже специальных монографий. Научно-популярный фильм мог пригодиться, как это ни грустно звучит, даже для специалистов-биологов. Это была первая за много лет отважная попытка воплотить в искусстве «крамольную» тему, и она, эта попытка, была осуществлена в кино. И, мне кажется, сейчас, когда выходят фильмы и появля-

* Авторы сценария Д. Данин, Н. Жинкин, Е. Мандельштам. Главный консультант — член-корреспондент АН СССР Б. Астауров. Режиссер М. Клигман. Оператор Е. Лебедев. Художник В. Александров. Операторы микросъемок Л. Докторов, В. Быстров. Композитор Ю. Зарицкий. Звукооператор Р. Левитина. Редактор В. Зырина. «Леннаучфильм», 1966.



Грегор Мендель. «В глубины живого»

ются десятки статей о генетике, не следует об этом забывать.

...Итак, только факты, только эксперименты, только системы доказательств, только логика движения мысли. А дальше размышляйте, сопоставляйте, разбирайтесь сами, где истина. Задача не из легких. Не эффектные эпизоды — а их в истории науки о наследственности более чем достаточно, — не «драма идей» и не драматическая судьба самой генетики, а черствый хлеб самой науки. Сюжет сознательно освобожден от имен и от живых людей. Только мимоходом показывают нам Брно, мемориальный менделевский конгресс, кусочек старинной улицы, по которой, должно быть, не раз проходил гениальный дилетант в науке, священник Грегор Мендель. Вот и все. И больше никакого «человеческого фактора», как любят выражаться современные психологи.

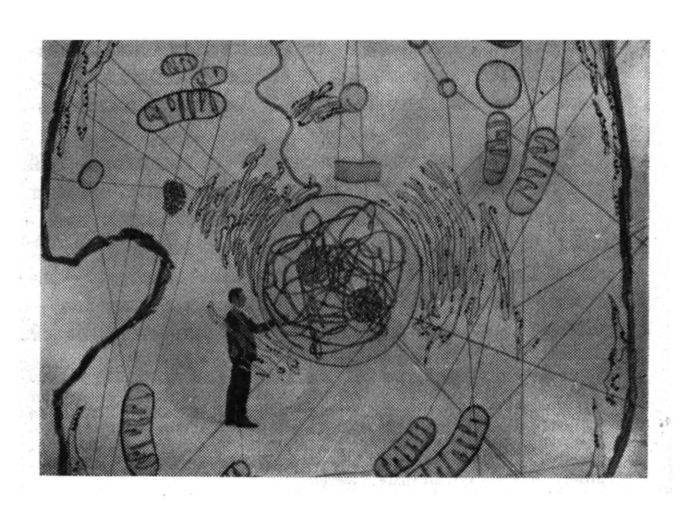
Конечно же, это очень трудно. Шесть частей плотно утрамбованной, настоящей науки. Авторы сценария предельно — и часто во вред себе — честны и перед собой и перед зрителем. Нигде ни разу они не идут на компромисс, ни разу не избегают, а это так соблазнительно, сложных объяснений и сложных построений. Они честно предупреждают: да, сейчас начнется трудное, сейчас повиснет на волоске вся доступность нашего киноповествования.

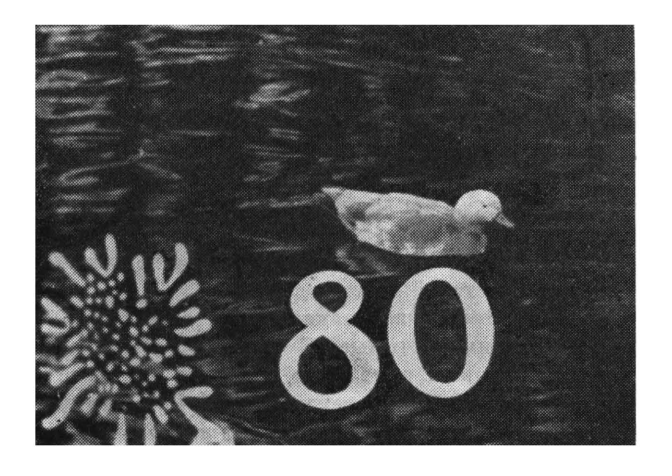
И авторы объясняют. И больше всего помогает им главный герой фильма — если уж непременно искать героя — современный биологический эксперимент. Перед зрителем проходит серия ключевых биологических опытов. И в том, как они подаются, эти опыты, с помощью которых была расшифрована загадка наследственности, на мой взгляд, главная удача фильма. Ленинградские кинематографисты демонстрируют нам не просто документальные кадры, бесспорно любопытные сами по себе: подавляющее большинство человечества вряд ли так уж часто в свободное от работы время заглядывает в электронные микроскопы. Нам показывают редкостные ювелирные операции на живой клетке и всякий раз подчеркивают: внимание, это уникальные кадры! Мы соприкасаемся с настоящей, высокой наукой, наукой сегодняшнего дня. И это ощущение подлинности, настоящности, сопричастности не покидает нас до конца фильма. На наших глазах происходит великое таинство — деление клетки. И пересадка клеточных ядер от амеб одного вида к амебам другого. И вот уже обыкновенная амеба, заполучив новое ядро, растет, меняется, становится похожей на старую речную корягу — превращается в ветвистую. «Значит, смена ядер — смена наследственности». Да! Нас в этом убедили.

Очень многое из того, что мы увидели, вообще впервые, только в процессе создания фильма, запечатлено на кинопленку. Впервые снято оплодотворение яйцеклетки, впервые — процесс удвоения хромосом (эти кадры любезно предоставили польские ученые-кинематографисты супруги Байер).

И вот что приятно. Создатели картины, ее режиссер при показе экспериментов счастливо избегают штампов и трафаретов, столь свойственных научному кино при съемках опытов. Здесь почти нет безликости, холодности тщательно вымытых, вычищенных, надраенных лабораторий, из которых «по случаю кино» выкинут весь уютный и столь необходимый хлам. Здесь нет и бес-

«В глубины живого»







«В глубины живого»

смысленного назойливого операторского любования непонятными установками. Вся эта бутафорская игрушечная наука фильму просто не нужна. Настолько эффектны, захватывающи, эстетичны по самой своей природе сами опыты.

И когда на экране появляются — один прекраснее другого — верблюды, утки, кролики, горные козлы, эта избыточная операторская щедрость (хотя умом понимаешь, что какая-то разрядка необходима, ведь нужен воздух в битком набитой информацией картине), чрезмерность красок уже не раздражает. В ней как бы материализуются предыдущие кадры, на которые настойчиво обращали наше внимание: две темные змейки расходятся в разные стороны, словно по неведомо откуда услышанной команде. Хромосомы... «Вот их стало два набора. Формируются два независимых ядра. Два ядра — две клетки! Одна — повторение другой... По единым законам растут и продолжают себя в потомстве все живые существа на Земле. У каждого вида — свое количество хромосом».

Оказывается, у верблюда хромосомное число 70, а у одноклеточной радиолярии хромосом больше тысячи, у кролика в каждой клетке 44...

Так абстрактные числа, строгие академические опыты обретают живую теплую плоть...

И только когда уже ни один из испытанных приемов не работает, авторы прибегают к спасительной мультипликации. С ее помощью они объясняют то, что действительно невозможно увидеть даже увеличенным во сто крат глазом: ДНК, ее спиральные каркасы, ее удвоение, самокопирование. И снова мультипликация прерывается добротными натурными съемками: подумать только — от одного чередования ступенек нуклеотидов зависит все многообразие живых существ на земле... Только порядком ступенек величавая лама отличается от отвратительного аскалотля и от тигра тоже.

...Мне приходилось слышать, что смотреть фильм «В глубины живого» трудно, что он эмоционально не захватывает зрителя. Да, конечно, это нелегкий фильм. Но он и построен так, чтобы воздействовать не на эмоциональные глубины, а на здравый смысл, на врожденную любознательность зрителя, он построен на саморазвитии мысли, и именно поэтому его так трудно смотреть: заметьте, ведь нельзя отвлечься от экрана ни на секунду, нельзя обмениваться репликами с соседями — потеряешь нить авторских рассуждений, и если ты сам не биолог, то дальше уж вряд ли что-нибудь поймешь. Да, конечно, этот фильм чересчур перегружен информацией, согласна. Может быть, авторам следовало рассказать только о молекулярных основах наследственности, оставив изменчивость до другого раза. Но ведь это был первый сценарий с его неминуемым соблазном рассеять разом бытовавшие тогда биологические мифы.

Говорят, что этот фильм скучно сделан. Мне кажется, что он сделан просто излишне традиционно, излишне добротно, что ли. В нем нет легкости, остроумия, так щедро заложенных в сценарии. И многие превосходные фразы — в них узнается афористичность творческого письма Даниила Данина — просто пропадают, гибнут, не доходят до зрителя. Текст зачастую оказывается изящней и выразительней зрительного ряда. Но и его тоже изрядно портит высокоторжественное чтение Л. Хмары. Он читает его как непрерывную реляцию

о непрерывных победах, а речь идет не только о праздниках, но и о буднях науки, о жизни и смерти, о голоде и болезнях. Весьма натужной кажется мне и попытка развлечь зрителя рисунками молодого, сладко улыбающегося художника. Мне эти вставные эпизоды кажутся неестественными, чужеродными на фоне естественной победительности и красоты эксперимента.

Все это так. Все эти досадные изъяны снижают, но отнюдь не меняют ценности и значительности фильма.

Марк Поповский в журнале «Искусство кино» № 6 пишет, что «картина на такую жизненно важную для нашего времени тему, как основы генетических представлений, не удалась. В чем дело?» И он приводит примеры... из научно-художественной литературы, ссылаясь на очерки А. Шварца и Б. Володина, которые кажутся ему значительнее и увлекательнее фильма. Мне кажется, не следует в этом контексте сравнивать литературу и кинематограф. Не слишком ли это малопродуктивное занятие? Можно было бы продолжить этот список, открыв его, кстати,—если говорить о том, «кто первый»,—другими именами — Олега Писаржевского, А. Шарова, А. Аграновского, академика Н. Семенова. Но зачем?

Марку Поповскому хотелось бы увидеть и услышать в этом фильме страстную кинопублицистику, обращение к гражданским чувствам зрителя, хорошо было бы, предлагает он, оттолкнуться от школьного учебника биологии, «по которому все мы учились и где те же самые факты объяснены совсем иначе». Мы все мечтаем о таком фильме. И, несомненно, когда-нибудь он будет создан,— фильм, который запечатлеет всю драматическую историю советской генетики.

Но ведь Поповский отлично знает обстоятельства создания картины «В глубины живого», знает и причины появления в титрах длинного перечня академиков-консультантов. И поэтому все неудовольствия в адрес фильма, высказанные не по его существу, а по тому, что в нем, на его взгляд, отсутствует, кажутся мне неубедительными. Он пишет о том, что фильм о законах наследственности и изменчивости нужен, как хлеб, как воздух.

Да, это так. И, может быть, именно сейчас пришло время для спокойного, обстоятельного рассказа о том, что же такое наука генетика. Для рассказа-лекции, рассказа-кинобукваря. Тогда картина «В глубины живого» честно выполняет свое назначение.

КИНОДРАМАТУРГИ ОБСУЖДАЮТ НОВЫЕ СЦЕНАРИИ

(В Союзе кинематографистов СССР)

Бюро московских кинодраматургов решило проводить ежегодные закрытые конкурсы на лучший литературный сценарий художественного фильма.

В первом творческом соревновании профессиональных кинодраматургов Москвы в результате тайного голосования пальма первенства досталась самому молодому члену секции кинодраматургов, недавнему выпускнику ВГИКа Евгению Григорьеву. Его сценарий «Простые парни», находящийся ныне в производстве на киностудии им. Горького и напечатанный в № 5 нашего журнала под названием «Три дня Виктора Чернышева», признан лучшим литературным сценарием 1966 года.

Это вторая большая работа начинающего кинодраматурга. На основе его первого сценария режиссером В. Прониным была поставлена картина «Наш дом» (студия «Мосфильм»).

В КОМИТЕТЕ ПО ЛОМОНОСОВСКИМ ПРЕМИЯМ

В начале этого года Комитет по Ломоносовским премиям рассмотрел лучшие научно-популярные фильмы, созданные в 1965 году, те картины, которые были представлены Союзом кинематографистов СССР, Комитетами кинематографий союзных республик, научными и другими организациями.

Ломоносовскую премию второй степени получил коллектив полнометражного цветного фильма «На границе жизни» (автор сценария И. Васильков, режиссер П. Зиновьев, оператор А. Серебренников, «Киевнаучфильм»), рассказавшего о природе возникновения вирусных заболеваний, возможностях предотвращения и способах борьбы с ними.

Ломоносовскую премию третьей степени разделили два фильма — «Мир открывается в капиллярах» (режиссер М. Клигман, оператор Д. Леонов-Никитин, «Леннаучфильм»), в котором зафиксирован новый метод исследования микроорганизмов, разработанный учеными Б. Перфирьевым и Д. Габе; и «Человек и атом» (сценарий Г. Остроумова, режиссер К. Домбровский, научный консультант член-корреспондент АН СССР В. Емельянов), посвященный работам советских и зарубежных ученых в области использования атомной энергии, призывающий людей доброй воли к борьбе против атомной угрозы.

С. МИХАЙЛОВА

И существует объединение...

Письмо из Минска

На двери висит табличка, написанная, кажется, тушью, от руки: «Художественный руководитель творческого объединения Скворцов С. К.». С 1961 года за этой дверью — эпицентр событий киностудии «Беларусьфильм». Это место ожесточенных споров, иногда далеких от дипломатичности в оценках замыслов и произведений друг друга. Порой схватки кончаются довольно резким: «Проживу и без объединения...» За происходящим как будто бы спокойно и невозмутимо наблюдает человек с дымящейся сигаретой.

По желанию творческой молодежи студии профессор ВГИКа Сергей Константинович Скворцов приехал на «Беларусьфильм».

К этому времени некоторые молодые художники уже сделали свои первые работы.

Ричард Викторов поставил фильм о современности «Впереди — крутой поворот», который получил в целом положительную оценку и прессы и зрителей.

Виктор Туров, Анатолий Заболоцкий, Юрий Марухин, Борис Степанов, Евгений Игнатьев, Владимир Дементьев, Игорь Ремишевский дебютировали в фильме «Рассказы о юности», состоящем из нескольких новелл. Руководил постановкой старейший белорусский режиссер Ю. Тарич. Фильм был задуман как рассказ молодых художников об их сверстниках в разные исторические периоды жизни страны, о героической эстафете поколений.

Режиссеру Борису Степанову в новелле «Секретарь укома» предстояло обратиться к материалу довольно традиционного рассказа А. Исбаха «Расстрел» — о комсомольской ячейке и ее секретаре, на глазах у которого гибнут товарищи. Роли, настроенные на одну ноту — самую высокую. Характеры, настораживающие однотонностью. Материал требовал от режиссера такта, фантазии, вкуса. Сценарий Н. Фигуровского, к сожалению, не подсказывал оригинального ключа к экранному воплощению. Можно было надеяться на режиссерскую разработку, углубление, обогащение характеров. Но дебютант был скован в своих поисках. И в фильме схематичность характеров стала зримой. На экране появились люди со старательно разрисованными гримером лицами — страдальческие и трудно отличимые одно от другого. Только, пожалуй, в финальном эпизоде новеллы режиссер достиг художественной образности: короткий монтаж крупных планов лиц героев в сочетании с дробной фонограммой выстрелов создает напряженно-трагическую атмосферу.

Режиссер Виктор Туров и оператор Анатолий Заболоцкий сделали новеллу «Комстрой» — о рождении любви, о рождении нового, свободного человека. Поэтическая работа Заболоцкого слилась

Профессор ВГИКа С. Скворцов



с режиссерским замыслом, помогла выразить атмосферу действия, его напряженность, драматический нерв. Но в коротком метраже новеллы актеры не избежали прямолинейного выражения характеров героев, режиссер не удержал исполнителей (кроме, может быть, одного Ю. Соловьева) от риторики.

Новеллой «Прорыв» дебютировали сценарист В. Короткевич, режиссер А. Ястребов и оператор И. Ремишевский. В сценарии о молодых белорусских партизанах были заложены основы интересного кинематографического решения, но режиссуре полностью реализовать его не удалось.

Итак, фильм «Рассказы о юности» по-настоящему не получился. То ли потому, что молодые постановщики не прислушались к совету своего художественного руководителя Ю. Тарича, который в своем письме в сценарный отдел студии предлагал «объединить новеллы фильма дикторским текстом, положенным на документальные кадры кинохроники, соответствующие исторической эпохе каждой новеллы», то ли из-за слабого в общем сценарного материала, то ли оттого, что каждый был занят собой, своей работой, своим «самовыявлением» и меньше думал о гармонии целого...

И была тревога...

На студии готовился второй сборник новелл «Маленькие мечтатели» — о детях,— который тоже должны были делать начинающие режиссеры. Тогда они, молодые, потребовали объединения. Пускай не производственного, но творческого. На студии считали, что организация любого объединения будет нежелательным разъединением студийных сил. И было создано молодежное объединение по принципу добровольного участия в нем, а скорее — творческая мастерская со своим мастером-педагогом, как во ВГИКе, с той лишь разницей, что получилась объединенная мастерская широкого профиля (о какой давно уже мечтают во ВГИКе) — здесь встретились режиссеры, операторы, художники, драматурги. По существу, главные творческие силы студии сконцентрировались в объединении С. Скворцова, и в первый же год существования почти весь студийный план лег на плечи молодежи.

Творческие коллективы возникали внутри самого объединения. Снова вместе работали Туров и Заболоцкий в новелле «Звезда на пряжке» в фильме «Маленькие мечтатели». К ним присоединился еще один вгиковец — оператор Юрий Марухин.

Новелла рассказывала о печальных солдатских воспоминаниях, о детях, возвращающих вчерашних солдат от прошлого к настоящему. Здесь вгиковец, ученик Довженко, Виктор Туров заявил о своей теме — в «Звезде на пряжке» неожиданно по-новому зазвучали мотивы войны и победы. К сожалению, молодой режиссер не смог добиться правдивой, тонкой игры актеров. Оригинальная и талантливая работа операторов Заболоцкого и Марухина, изобретательность режиссуры не скрыли досадных актерских просчетов.

(Запись из моего блокнота: «Они не всегда реализуют свои замыслы. Но в принципе, самое главное — их устремления. Они вырабатывают почерк, манеру. Определеннее всех с точки зрения устремлений — Туров. У него есть последовательность, закономерность и своеобразие. Туров — явление самое интересное, оригинальное, имеющее серьезную почву». Это слова С. Скворцова.)

О юности, отданной партизанской борьбе, поставил свой первый полнометражный фильм «Через кладбище» Виктор Туров, развивая уже заявленную ранее тему. Кинематографическое решение одноименной повести Павла Нилина оказалось на редкость удачным. Драматург, режиссер и оператор (снова Заболоцкий!) прекрасно поняли друг друга.

(Из блокнота: «Турову помог стать Туровым Скворцов. Каждый из нас неизвестно сколько блуждал бы в поисках, если бы не он... Он никогда ничему конкретно не учит. Рассказывает. Фантазирует по поводу. И это будит тот круг ассоциаций, который тебе нужен». Режиссер В. Бычков.)

Туров открывал в этом фильме себя и своих героев. Иногда они были не совсем похожи на литературные прототипы. Так, образ Клавы — девочки из партизанского отряда — стал щемящей лирической нотой фильма, образным воплощением судьбы героя и настоящим режиссерским откровением. Помните, она оцепенела среди тонких голых стволов на берегу озера, странно белесая и некрасивая, но светящаяся верой и любовью. С этой минуты она —счастливая судьба Михася. Всего лишь штрих фильма, но такой яркий и необходимый.

Главным для Турова было преодоление «кладбища» в самих людях — в их душах, мыслях, поступках; преодоление недоверия к человеку, подозрительности, нелюбви. Одухотворенная юность пронизывала фильм со всей его трагичностью —и он получился светлым, очищающим. Фильм «Через кладбище» утвердил В. Турова как интересного, перспективного режиссера.

(Еще запись: «Он тонкий педагог. Не режиссер-практик со своими привязанностями, своим творческим мироощущением, которое, несомненно, оказывало бы влияние на его оценки, а педагог. Человек большой культуры. Интеллигент. Он обладает прекрасной способностью принимать, поддерживать и понимать разные стили, разные жанры. Поэто-

му в нашем объединении возможно «сосуществование» таких разных ребят — сказочников, лириков, бытописателей...

Ему мы полностью доверяем, его оценками мы проверяем себя». В. Туров)

Судьба второго фильма Р. Викторова «Третья ракета» (по одноименной повести белорусского писателя В.Быкова) оказалась сложной. Авторам картины пришлось выдержать суровую критику, выслушать серьезные упреки.

В «Третьей ракете» были убедительные психологические портреты, достоверные детали жизни на боевом военном «пятачке», но не оказалось главного — ощущения «большой трассы», той цели, что заставила героев оставаться наедине со смертью.

В экранном изложении драматургический конфликт потерял свою многозначность.

●

Разные фильмы получаются в объединении — более удачные и менее, интересные и слабые. От неудач никто не застрахован. Но дéла они не расстраивают. Объединение есть. Есть на студии место, куда молодые идут со своими исканиями, сомнениями, вопросами.

(«Когда каждый из нас брался за свою первую работу—было много риска, недоставало уверенности. В это время у нас был друг, к которому можно прийти, получить совет. Ребята окрепли в нашей мастерской, стали самостоятельнее, и тем не менее, если ты в чем-то не уверен — всегда тебя ждет искренняя и дружеская помощь Скворцова. У него нет менторства. Это друг». Б. Степанов)

(«Мудрость нашего «деда» неоспорима. У него необъяснимый дар заставлять искать, вымучить так, что приходишь к тысячному варианту». Режиссер В. Четвериков)

Б. Рыцарев поставил в объединении свой первый фильм — «Сорок минут до рассвета» — о войне, О. Гречихо — новеллу «Юлькин день» в «Маленьких мечтателях», Б. Степанов — «Последний хлеб».

А. Заболоцкий открыл для объединения нового автора — В. Трунин написал сценарий по своему рассказу «Последний хлеб». Он привлек внимание и Заболоцкого и режиссера Степанова свободной, раскованной формой сюжета, умением показать необычное в обычном, создать органичную среду для проявления романтического героизма.

Увы, сам фильм оказался лишенным поэзии простой жизни. Его не удалось выдержать в едином стиле. Расплылась и его основная мысль.

Но опять — интересная операторская работа А. Заболоцкого и Ю. Марухина.

(«Эти молодые операторы — несмотря на отвратительные характеры — настоящие художники. Мы с ними много спорим. Все действие фильма ограничено рамками одной ночи. Снимать весь фильм в режиме невероятно трудно. Есть опасения, что картина будет слишком темная. Операторы это учтут. Но принцип движения камеры на правильном пути». С. Скворцов)

И, несмотря на все недостатки, для объединения этот фильм о современности (первый!) несомненно был чем-то новым, необычным. Рождался он очень трудно, но ребята делали картину от большого, чистого сердца.

«Последний хлеб» — не единственная неудача в работе молодых над современной темой. Б. Стéпанову не удалось перевести на язык экрана интересную литературу. Новой работе Р. Викторова угрожала слабость сценария «Любимая», написанного О. Стукаловым по мотивам «Янтарного ожерелья» Н. Погодина.

(«Викторов — крепкий профессионал и способный человек, но ему, как никому другому, просто необходим хороший, в полном смысле слова, сценарий». С. Скворцов)

Этот роман, впервые опубликованный в журнале «Юность», вызвал с самого начала споры в печати. Думаю, что критики справедливо упрекали автора в поверхностном изображении жизни. И естественно, что всех в объединении беспокоила творческая судьба режиссера, взявшегося за несовершенный сценарий.

(«Меня смущает, что очередная работа Викторова — возврат к уже пройденному им этапу. Сценарий отмечен вялостью и, главное, приблизительностью». В. Туров)

Но режиссер надеялся дать лучшему в романе новую, кинематографическую жизнь.

Делая экранизацию, сценарист слишком однобоко «осовременивал» материал романа. Утрированные внешние черты «современности» оказали плохую услугу фильму. Именно доверившись этим внешним характеристикам, потерпел неудачу режиссер. «Положительный» герой Володя и «отрицательный» Ростик — эта схема приводила в недоумение своим полнейшим анахронизмом.

Фильм утверждает большую любовь? И отрицает мещанское самоутверждение? Но беда в том, что такой любви в фильме нет. А с мещанскими взглядами не так легко разделаться, как это получилось на экране. Весь фильм, загруженный многозначительными репликами, прямолинейными ситуациями, псевдосовременен. Это тем более досадно, что в картине есть искренние сцены, в которых чувствуются одаренность и режиссера и оператора.

О «Любимой» в объединении говорят виновато или вполголоса, как о больном...

Чем объяснить неудачи молодых художников? Есть ли в них закономерность или это случайные ошибки, временная расслабленность?

Можно назвать это ошибками роста. Сковывают прежде всего живучая проблема драматургии, отсутствие хорошего сценария. Затрудняет работу, видимо, и то, что объединение не стало автономной частью студии в лучшем смысле слова. И поэтому решать чисто организационные дела трудно.

Не способствует успеху и отсутствие своей редактуры. Редактор объединения — это тоже очень важно. Как важна точка старта — сценарий!

●

Владимир Бычков защищал свой режиссерский диплом картиной «Тамбу-Ламбу», сделанной на «Ленфильме» и получившей приз на Венецианском фестивале детских и юношеских фильмов. В молодежном объединении у Скворцова он сделал свой первый полнометражный фильм «Внимание! В городе волшебник!» Обе картины были подступами к сложному жанру — киносказке, к которой режиссер пришел со своей программой.

(«...у нас исчез вкус к эксцентрике, к актерской пластике, красоте человеческого движения... Я имею в виду особую выразительность кадра, чистоту его, единство музыкальных и пластических образов. Такая гармоничность могла бы дать ту необходимую меру условности, без которой немыслима сказка». В. Бычков).

«Город мастеров» — старую легенду о войне и любви, о добре и зле — режиссер ставил как вполне современное зрелище.

Сказка Т. Габбе «Город мастеров» изобилует схватками, погонями, сражениями, переодеваниями, превращениями и чудесами. На экране нужно было воссоздать осаду древней крепости, пожарища, поединки, охоту. Художник А. Бойм, операторы А. Княжинский и М. Ардабьевский, композитор О. Каравайчук стремились воспроизвести в звукозрительном ряде образ Средневековья. Во многом им это удалось. Режиссер создавал «необходимую меру условности» в работе над вполне конкретным обликом средневекового города.

(«В картине много интересного, но режиссер начал работу не с контуров. Он высек глаза, рот, а вот контуров я не ощущаю. Гибель героя сказки должна принести чудо. Сейчас бой — это набор изобретательных, интересных трюков, но он не несет драматического напряжения». С. Скворцов — на обсуждении материала).

«Город мастеров» — это героическая сказка, выполненная, как красочное зрелище, сказка, оформленная в стиле древних гобеленов.

Однако для режиссера этот фильм — лишь этап в поисках.

(«Мне всегда было трудно, так как, по мнению Сергея Константиновича, мои «сказочные» темы были мелки по своему гражданскому звучанию. Когда я работал над ними, мне они оказались значительными и большими. Теперь я чувствую, насколько он был прав». В. Бычков)

...Оператор снимает балладу... На экране несколько планов, склеенных в кольцо, ритмически сменяют друг друга — оператор выбирает тональность. Обычный технический просмотр, но, странное дело, эти несколько планов создают поэтический образ. Может, причина этого ощущения в их долгом повторении или в том, что немой материал всегда заключает в себе тайну неизвестного? Или оттого, что так сильно передал оператор чувство холода и одиночества, незащищенности и смирения, когда склоняется к обнаженным рукам, обхватившим плечи, девичья голова?

«Альпийская баллада» — экранизация одноименного произведения В. Быкова. Баллада о трагической любви двух загнанных, затравленных собаками узников, пробирающихся из фашистского заключения через Альпы на свободу. Внимание автора принадлежит почти целиком психологическим оттенкам отношений между героями. И, как всегда, верным союзником режиссера выступает камера А. Заболоцкого: она помогает в создании атмосферы, передает и захватывающую дух глубокую объемность гор, и сверкание снега, и красоту лугов; динамику движения и полнейший покой. Серьезной заслугой Б. Степанова надо признать интересный актерский дебют Любови Румянцевой в главной роли.

И в то же время режиссеру не хватило чувства жанра баллады, ее поэзии. Неожиданно из картины выпали кадры, которые дышали теплом лица, рук, кожи. Режиссер вырезал их, чтобы оставить больше места действию чисто внешнему, от которого сам интуитивно уходил при выборе сценария.

(«Творческая манера Степанова внешне не очень эффектна, где-то еще недостаточно спружинена. Это человек долгого и трудного выбора темы. Но его устремления мне ясны, Он с удовольствием работал бы над современной темой. Сейчас, после «Баллады», он, кажется, надолго вышел из игры, так как нашел в себе мужество отказаться от предложенного сценария. Режиссер не всеяден. С. Скворцов)

●

В силу сложившихся правил не всегда молодые режиссеры «Беларусьфильма» ставят свои фильмы в объединении. В. Виноградов две свои работы — «День, когда исполняется 30 лет» и «Письма к живым» — сделал под творческим руководством М. Ромма, своего учителя. Конечно, иметь такого мастера своим руководителем не только полезно, но и лестно. Но, к сожалению, фильмы эти не стали удачей режиссера.

Оператор И. Добролюбов также дебютировал в режиссуре под руководством М. Ромма. Его картина «Иду искать» сделана добротно, но холодно. Все же получается, что судьба учеников вдали от мастера складывается не совсем так, как бы того хотелось.

Лучшие фильмы студии сделаны в объединении. Но сегодня здесь довольно тревожная атмосфера. Режиссер В. Четвериков после долгих и безуспешных поисков сценария остановился на комедии «Саша-Сашенька», которую и поставил без благословения С. Скворцова. Мне кажется, это был просто вынужденный дебют молодого режиссера, обусловленный причинами чисто производственного характера. В. Четвериков способен решать темы куда более значительные, и, конечно, жаль, когда энтузиазм, дарование начинающего художника вкладываются в пустышку.

Неудача постигла и В. Турова в его последней работе. Свой фильм «Я родом из детства» он задумал как первую часть триптиха о военном поколении молодежи, как автобиографическую исповедь. Но сценарий Г. Шпаликова, написанный, как серия эскизов, привел Турова к композиционной рыхлости фильма, к многозначительным пустотам. Характеры, едва лишь намеченные в сценарии, лишили картину подлинного, энергичного действия, внесли в нее дух созерцательности, досадно монотонную перечислительность событий. Строгость суждений правомерна по отношению к этому фильму, ибо мы знаем, на что способен режиссер, что в его силах.

А пока он возвращается к военной теме, но в ином ее аспекте — он ставит фильм по роману белорусского писателя А. Адамовича «Партизаны».

Хочется верить, что неудачи послужат тем толчком к взлету молодых белорусских кинематографистов, надеяться на который есть основания. Молодежь стала самостоятельнее, определеннее и строже в выборе темы. Но надо сказать прямо — настоящий успех придет лишь в том случае, если молодые создатели картин сумеют сделать второй и обязательный шаг в искусстве — от удачно найденных частностей к серьезному обобщению явлений. И, разумеется, залог удачи — в драматургии. Азбучные истины не теряют смысла от повторения.

(«Дело не в моей помощи по профессиональной линии. Я не ставлю отметок. Я ставлю лишь отметку у себя в сердце и душе. Моя задача— привлечь их к современной по духу теме, боевой и актуальной. Основная беда в том, что не всегда под рукой именно тот литературный материал, который соответствует замыслу.

Я глубоко уверен, что художник не всеяден. Беда, если он становится неразборчивым в выборе, не очень принципиальным и берется за недоброкачественные сценарии. Отсюда все неудачи, разочарования. Противоестественные сочетания к добру никогда не ведут. Остается ремесло, и не остается места для искусства». С. Скворцов)

Первые шаги в кинематографе ученики С. Скворцова сделали при поддержке педагога, о каком может мечтать каждый дебютант. И существование молодежного объединения на «Беларусьфильме» безусловно дало свои результаты. С. Скворцов с самого начала отказался от роли опекуна, прячущего под свое крылышко слабых птенцов,— своим воспитанникам он предоставил полную самостоятельность. Одни нашли себя, во всяком случае, дорогую для себя тему, другие в первых работах только лишь постигали профессию.

Мы говорили в этой статье о достоинствах и недостатках прежних работ молодых художников для того, чтобы увидеть их проекцию в будущем. При всем различии индивидуальностей в этих фильмах, можно, пожалуй, различить и общее, объединяющее их авторов. Стремление говорить с экрана о близком, личном, пережитом достойно настоящего художника, но беда в том, что угол зрения режиссера часто ограничен еще только личным и только частным.

Должен наступить новый этап — глубокое осмысление жизни — истории и современности. И на этом этапе молодым необходима будет поддержка и критика мастера-друга — С. Скворцова.

Н. КЛЕЙМАН,
Л. КОЗЛОВ

Наш проект

О том, нужен ли Киноцентр вообще, уже мало кто спорит. Диалог А. Новогрудского и С. Юткевича в редакции «Искусства кино» (опубликованный в № 12 за 1966 год) показал, сколь велика необходимость в создании научно-исследовательского, музейного и консультативного центра кино. Этот разговор вывел дискуссии о Киноцентре из области общих рассуждений и неопределенных пожеланий тех или других киноведов, заставил серьезно задуматься о конкретных задачах, о структуре будущего Киноцентра и об его соотношениях с существующими организациями, изучающими киноискусство.

Нам хотелось бы высказать некоторые соображения о назначении и строении Киноцентра, воспользовавшись приглашением журнала продолжить дискуссию.

1. МЕСТО, ЗАДАЧИ, ФУНКЦИИ

А. Новогрудский и С. Юткевич обобщили две точки зрения относительно места Киноцентра в системе нынешних киноорганизаций. Первая точка зрения: решительное организационное объединение всех единиц и ячеек киноведения внутри Киноцентра (С. Юткевич). Имеются в виду и столь крупные «единицы», как ВГИК, Госфильмофонд, киносектор Института истории искусств, архив в Красногорске, и такие малые — как музеи киностудий. Вторая точка зрения: сохранить их организационную независимость, сделав Киноцентр базой и координатором киноведческих работ (А. Новогрудский).

Вторая точка зрения представляется нам более реалистичной и плодотворной, хотя и нуждается в ряде уточнений. Первый же вариант, при его некоторых достоинствах и несомненном обаянии, чреват превращением Киноцентра в громоздкий и неуправляемый «суперколосс», обремененный межведомственными согласованиями и притирками. Кроме того, сама идея собрать всех киноведов «под одну крышу» может обернуться против самого киноведения. К примеру, сектор кино Института истории искусств сложился и уже имеет традиции изучения истории и эстетики кинематографа, взятых неотрывно от общего развития художественной культуры. Такая работа далеко еще не развернута в полной мере — она лишь начата. Комплексная структура Института имеет в этом смысле незаменимые достоинства, и упразднять сектор кино в этой структуре ни для кого не целесообразно. Другой вопрос — как изменится и уточнится проблематика работы сектора кино в связи с созданием Киноцентра? Но об этом — в своем месте.

Мы считаем, что Киноцентр призван прежде всего заполнить те бреши, которые существуют ныне в киноведческой работе, и именно этим способствовать превращению совокупности довольно разобщенных звеньев работы в единую и связную *систему*.

Это вовсе не значит, что Киноцентр ограничится подсобными, вспомогательными и «дополнительными» функциями, станет прилагательным ко множеству существительных. Нет — он может и должен стать *целостным научным организмом* со своим профилем, своей проблематикой, своей методикой работы. Примерная схема такого Киноцентра представлена на таблице 1. Постараемся обосновать эту схему.

Большинство пробелов, которые надлежит заполнить, уже называлось в упомянутом диалоге. Этот перечень стоит привести в некоторый порядок.

Продолжение. См. «Искусство кино», 1966, № 12.

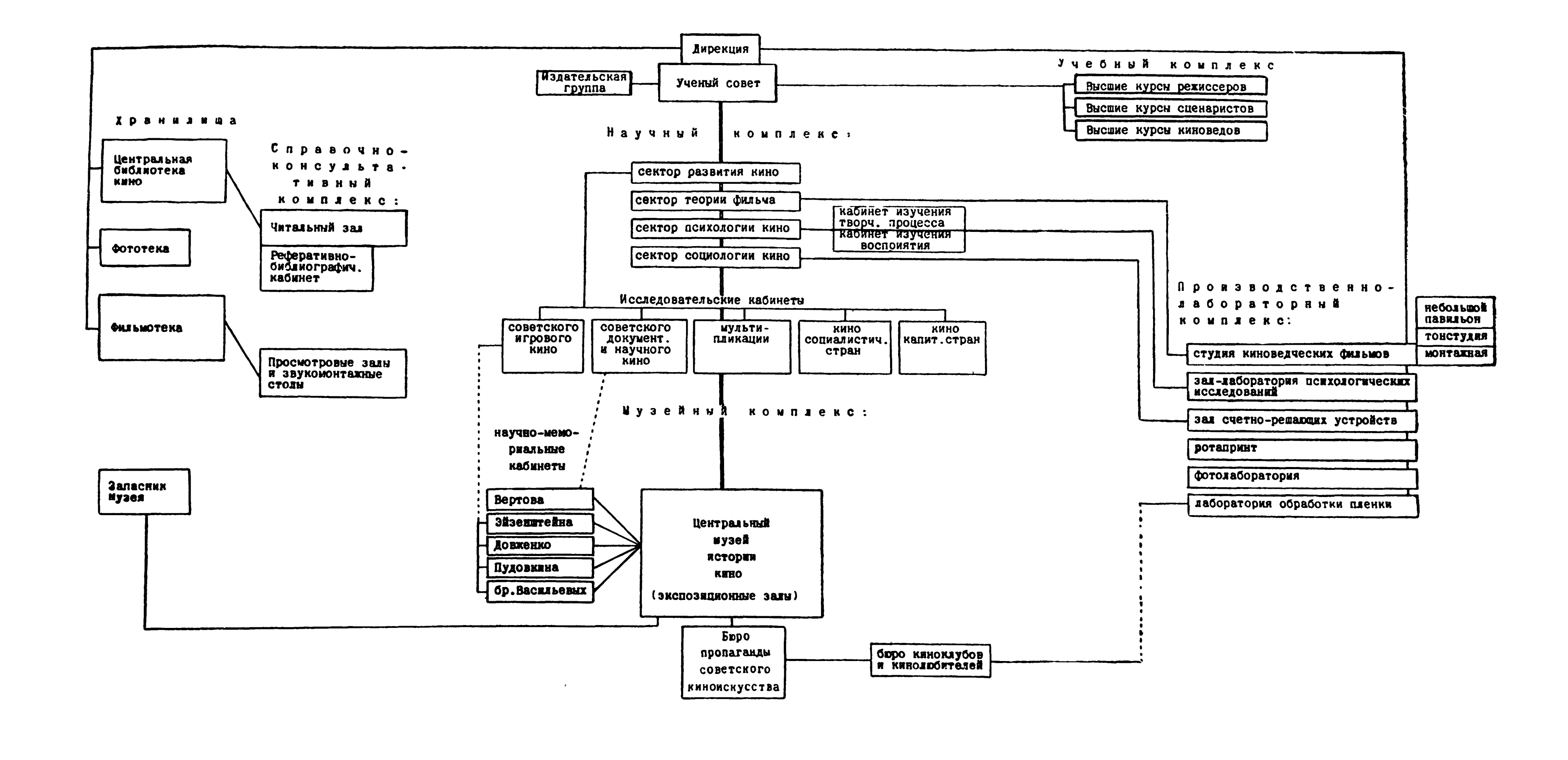

Дирекция
Издательская группа
Ученый совет
Учебный комплекс
Высшие курсы режиссеров
Высшие курсы сценаристов
Высшие курсы киноведов
Хранилища
Центральная библиотека кино
Фототека
Фильмотека
Справочно-консультативный комплекс:
Читальный зал
Реферативно-библиографич. кабинет
Просмотровые залы и звукомонтажные столы
Научный комплекс:
сектор развития кино
сектор теории фильма
сектор психологии кино
сектор социологии кино
кабинет изучения творч. процесса
кабинет изучения восприятия
Исследовательские кабинеты
советского игрового кино
советского документ. и научного кино
мульти-пликации
кино социалистич. стран
кино капит.стран
Производственно-лабораторный комплекс:
студия киноведческих фильмов
небольшой павильон
тонстудия
монтажная
зал-лаборатория психологических исследований
зал счетно-решающих устройств
ротапринт
фотолаборатория
лаборатория обработки пленки
Музейный комплекс:
научно-мемориальные кабинеты
Вертова
Эйзенштейна
Довженко
Пудовкина
бр.Васильевых
Центральный музей истории кино
(экспозиционные залы)
Запасник музея
Бюро пропаганды советского киноискусства
бюро киноклубов и кинолюбителей

ТАБЛИЦА № 1

Первое (хотя и не главное) — это научно-вспомогательные задачи. Для решения их нужно создать библиотеку (с библиографическим и реферативным кабинетами), фильмотеку (с достаточным количеством просмотровых залов и монтажных столов), фототеку. Центральная кинобиблиотека должна, наконец, собрать в своих хранилищах и открыть для пользования все книги и всю периодику по вопросам кино на русском языке (это немало!), а также по возможности собрать полный фонд зарубежной кинолитературы. Кроме книг и периодики, здесь необходимо большое собрание микрофильмов редких изданий и рукописей драматургических и режиссерских разработок. (Это избавит Киноцентр от необходимости создавать специальный архивный фонд, конкурируя с ЦГАЛИ. Вместо конкуренции — постоянный контакт.) Библиографический кабинет призван продолжить и расширить, ту работу, что начата кабинетами ВГИКа и Госфильмофондом. Реферативный кабинет — это прежде всего оперативная служба информации не только для киноведов, но и для практиков. Одна из его задач — сделать более частым и регулярным выпуск в свет бюллетеней, аналогичных тем, которые издаются сейчас Международной комиссией СК СССР. Фототека сосредоточит рассеянные ныне фотоматериалы по кино; потребность в этом назрела давно и сейчас стала поистине болезненной. Фильмотека, на наш взгляд, ни в коем случае не должна поглощать Госфильмофонд со всеми его хранилищами и обязанностями. В Москве необходим постоянный фонд Киноцентра (500—600 копий) и хранилище для «скользящего» фонда, временно доставляемого для нужд работы из Белых Столбов. Все эти хранилища с их кабинетами и залами должны составить базовый (справочно-консультативный) комплекс внутри Киноцентра. Этим комплексом должны пользоваться все киноведы и киноорганизации.

Второе — необходимость учредить Центральный музей кино; деятельность его важна не только для кинонауки, но и для постоянной пропаганды кино. Этот музей «важнейшего из искусств» может стать одним из крупнейших общекультурных центров, таких, как Третьяковская галерея или Политехнический музей.

Наконец, третье: собственно научные, исследовательские задачи — «от философских и социологических аспектов развития киноискусства до проблем современной кинорежиссуры, кинодраматургии, актерского и операторского мастерства» и т. д.

Пожелания, данные А. Новогрудским и С. Юткевичем, одновременно представляют собой критику нынешнего состояния киноведения. И дело тут не просто в том, что важные проблемы остаются без внимания, и далеко не только в том, чтобы обратиться к философам, социологам, психологам с призывом о спасении. Мы изрядно порастеряли традиции и завоевания нашей собственной киномысли, занимавшей ведущие в мире позиции в трудах Эйзенштейна и Пудовкина, в проектах Вертова, в исследованиях Натана Зархи, в выступлениях Шкловского, в деятельности Вишневского, в педагогике Кулешова и Савченко. Мысль этих людей стремилась к тому, чтобы самые современные практические проблемы находили глубокое теоретическое осознание, и обратно — самые дерзкие гипотезы и идеи проверялись практикой. И теория оказывалась способной влиять на практику, помогать ей, вести ее вперед. Эти люди рассматривали центральный предмет киноведения — фильм — не в умозрительном отдалении, не извне, а изнутри: буквально держа его в руках. Значит ли это, что только практикам дано заниматься плодотворной теорией? Нет, конечно. Просто киноведы «чистого профиля» привыкли не иметь (а потом и не хотеть) возможности держать фильм в руках, входить внутрь его законов и проблем, все время развивающихся и заново являющихся. Не слишком ли часто киноведческая теория превращается в разновидность рецензирования, в манеру описывать и оценивать впечатления, полученные в креслах просмотрового зала; в рассуждения по поводу, «взгляд и нечто», в легкую подмену кинематографической проблематики смесью любых других? Научная точность и верность предмету постепенно все более входит в работы наших историков кино, выражаясь хотя бы в возрастающем внимании и бережности к фактам. Этой точности еще далеко недостает нашим теоретикам.

А ведь слабости теории ведут и к уязвимости практики. Абстрактная академичность и элементарная неточность, не преодоленные нашими теоретиками, «сработали» в конечном счете и на тот дилетантизм и провинциальное модничанье, что проявляются подчас в работах даже весьма талантливых режиссеров молодого поколения. В недалеком авангардизме иных лент теоретик может увидеть зеркало своего собственного «арьергардизма».

Итак, в связи с этим, какие же выводы диктуются перспективой создания Киноцентра?

Как научно-исследовательская организация Киноцентр должен не просто включить в киноведение целые области научного анализа, в которых нуждается кинематограф, — таковы социологическое и психологическое изучение нашего предмета. Задача состоит в том, чтобы в интересах творческой практики современного кино возродить и развить ту проблематику и методику исследования, которая именно в советской кинотеории

имеет наиболее богатые традиции. Конечной целью Киноцентра должна стать, по нашему убеждению, не столько наука о кинематографе, сколько наука кинематографа: точное и экспериментальное киноведение. Далее мы попытаемся объяснить, о чем идет речь.

2. СТРУКТУРА НАУЧНОГО КОМПЛЕКСА

Научно-исследовательская работа Киноцентра, очевидно, должна направляться Ученым советом, который включал бы в себя не только наиболее авторитетных киноведов, но и крупнейших практиков нашего кинематографа. Участие последних поможет найти и не терять наиболее актуальные направления исследований.

Мы предполагаем, что проблемы, подлежащие разработке в ближайшее время, естественнее всего подсказывают деление научного комплекса Киноцентра на четыре основных сектора.

а) Сектор развития кино (название условное). Мы намеренно не употребили слова «история» затем, чтобы снять оттенок ретроспективности в обозначении предмета исследования. Заботой номер один должны в данном случае стать современные проблемы движения и развития киноискусства. Для этого необходимо в первую очередь наладить точное и разностороннее документирование творчества (а не только деятельности худсоветов и активов). Важной формой такого документирования могут стать хотя бы дневники работы над фильмом: как драматургической (для примера можно назвать итальянские книги серии «От сюжета к сценарию»), так и постановочной (дневники съемок). Разумеется, современность не может быть искусственно ограничена, ее нельзя отрывать и отделять от пройденных этапов — процесс развития киноискусства един, и марксистский историзм должен оставаться основным методом в рассмотрении и освещении даже самых современных проблем. Именно в этом может быть найдена специфическая задача данного сектора: не только внимательнейшим образом наблюдать и регистрировать, документировать и систематизировать текущий этап кинематографа (что необходимо и чем сейчас занимаются в недостаточной степени!), но и брать современность как предмет исторического изучения. С другой стороны, сектору предстоит, анализируя опыт и наследие прошедших этапов, выявлять наиболее живые и актуальные для «сего дня» элементы традиции.

Возможно, что такое направление работы поможет кинематографистам избавляться как от необоснованных крайностей типа «такого еще не бывало!!!», так и от невозмутимого скептицизма — «все уже было...». Нужно преодолеть всяческую бесхозяйственность и беспечность в отношении к нашему общему делу, а примеров такой бесхозяйственности предостаточно. После того как долгое время находился в фактическом забвении вертовский опыт синхронного репортажа (см. «Три песни о Ленине» и «Колыбельную»), мы не заметили, как термин Вертова «киноправда» вернулся к нам переведенным с рушевского «синема-верите», и смысл его оказался в этом «перепереводе» изрядно измельченным. В последнее время у нас входят в моду стоп-кадр и «цейтлупа» в качестве эффектных приемов, выглядящих как цитаты из Трюффо; но многие ли из молодых режиссеров по-настоящему знают и понимают принципиальную суть опытов Довженко и Пудовкина над статикой и изменением скорости? Недавно за рубежом были показаны и вызвали большой интерес «Окраина» Барнета, «Стяжатели», «Счастье» Медведкина, «Великий утешитель» Кулешова, «Гармонь» Савченко, но отдаем ли мы себе отчет, сколь для нас могут быть плодотворны достижения этих самобытнейших фильмов? Или нужно опять ждать «перепереводов»?.. Перед сектором развития кино и будет стоять задача — активно и целенаправленно изучать наследие всего советского киноискусства как «ценность современности».

Практическое обеспечение фундамента этой работы может быть возложено на исследовательские кабинеты, которые непосредственно займутся собиранием материалов и документов и их систематизацией. Кабинетов должно быть по меньшей мере пять, например: 1) по советскому игровому кино, 2) по советскому документальному и научно-популярному кино, 3) по кинематографу социалистических стран, 4) по кинематографу капиталистических стран, 5) по мультипликации. Сотрудников этих кабинетов, вероятно, нужно будет специализировать: одни из них (своего рода «корреспонденты» Киноцентра) будут откомандировываться в съемочные группы тех или иных фильмов, а для других объектом забот станут архивы и пресса, старая и новая. Речь идет об изучении архивных фондов, об извлечении из них нужных материалов (включать в структуру Киноцентра весь Красногорский архив и кинофонды ЦГАЛИ, по нашему мнению, нецелесообразно).

Такая работа активизировала бы и углубила бы наше понимание не только отдельных явлений, но и всего процесса художественного развития кинематографа.

Таким образом, сектор развития кино естественно сможет подойти к созданию обобщающих научных трудов по истории советского киноискусства. Это не ближайшая, но и не такая уж далекая задача.

Возникает вопрос: не будет ли параллелизма с работой сектора кино Института истории искусств? На наш взгляд, не должно быть. Разумеется, было бы нелепо предписывать тем киноведам, которые работают в Институте истории искусств,—«занимайтесь отныне тем-то». Уточнение проблематики произойдет так или иначе! Но ведь ясно, что даже совпадение тем (а оно возможно) вовсе не грех с научной точки зрения. Важно разработать в Киноцентре свою методику исследования этих тем. Как известно, ни одна из методик не исчерпывает предмета. В сочетании же своем, взаимно дополняя друг друга, разные методики и помогут создать разностороннее освещение предмета. Как именно должна обновиться методика исследования истории кино? Вряд ли можно дать сейчас же однозначный ответ. Но по мере выхода в свет четырехтомной «Истории советского кино», создаваемой ныне в Институте истории искусств, организаторам Киноцентра стоило бы провести на материале этого труда дискуссии, которые, без сомнения, помогли бы ответить на вопрос: какие научные задачи решены этим четырехтомником, а какие не решены и должны решаться новыми способами и в новых формах. Такие дискуссии послужат и тому, чтобы переключить споры о «разделении сфер» из местнического или узкоорганизационного плана в план принципиальный, научный. И уже этим будет положено начало грядущей координационной работе Киноцентра.

Несколько слов еще об одном деле: о создании советским киноведением «Истории мирового киноискусства». Такая книга (или серия книг) необходима даже при наличии у русского читателя многотомника Жоржа Садуля и (переводимого ныне) серьезного научного труда Ежи Теплица. Вряд ли случайно то, что эти «Истории» — наиболее авторитетные из всех существующих — созданы учеными, ставящими своей целью марксистское осмысление исторических процессов. Но кому как не советским киноведам включиться в эти усилия и постараться дать их синтез на новом уровне! Вот для этого дела Киноцентр нужен, независимо от тех форм, в каких он будет направлять или координировать, или базировать, или непосредственно вести работу над «Историей мирового киноискусства».

Разумеется, здесь перечислены лишь некоторые из возможных направлений работы сектора развития кино. Вероятно, данная дискуссия подскажет, какие еще проблемы должны будут занимать сотрудников Киноцентра и этого сектора (как бы он ни был назван в конечном счете). Кроме того, надо подчеркнуть, что этот сектор не может быть отделен от остальных как по задачам своим, так и по тому материалу, с которым придется иметь дело.

К примеру: непременной заботой Киноцентра должен стать рабочий материал фильмов, к которому сейчас относятся как к чему-то не заслуживающему внимания. Сейчас кинопробы, дубли, варианты, не вошедшие в фильм (подчас просто по метражным соображениям) эпизоды подлежат смыву. Разумеется, «отходы» большинства фильмов вполне разумно использовать для извлечения из эмульсии крупиц серебра — однако есть и такие фильмы (пять-шесть в год), материалы которых заслуживают иной судьбы. Мы бережно храним черновики Толстого и Маяковского, наброски Сурикова и Фаворского, нотные эскизы Мусоргского и Прокофьева, но где материал, снятый для третьей серии «Ивана Грозного»? Где авторская версия «Жизни в цвету»? Где варианты кадров Урусевского? Пока еще не смыты довженковские пробы к «Поэме о море» — пока еще... Кому, как не Киноцентру, должно взять на себя сохранение и изучение рабочих материалов фильмов (не всех, но наиболее интересных и значительных)! Пусть историков кино заинтересует лишь одна сторона этих материалов, не менее интересны (уже с других сторон) они окажутся для других секторов.

б) Сектор теории фильма. Почему именно фильма, а не вообще кинематографа? Теория кино складывается из многих научных аспектов. В последние годы некоторые из них разрабатывались довольно активно, например, теоретические вопросы драматургии кино и его жанровых форм, ряд общеэстетических проблем (см. работы Института истории искусств и ВГИКа), другие не разрабатывались совсем. Но есть важнейшая область, изучение которой было блистательно начато именно в нашей стране, а в последнее время осталось без внимания. Это теория фильма как целостного организма.

Нет слов, существуют специфические проблемы, поддающиеся расчленению согласно разделению специальностей на кинопроизводстве — то, что принято называть «теорией сценария», «теорией режиссуры», «теорией операторского творчества», «теорией актерского мастерства» и т. д. Но содержание их, запечатленное к настоящему времени во многих книгах и книжках и могущее быть профессионально поучительным, при сведении воедино дает количественную сумму выводов и частных методик, а в общем плане — сумму аналогий и «разниц» между кино и литературой, кино и живописью, кино и театром и т. д. Сумму, множественность, а не единство! Это, помимо всего прочего, способствует укоренению профессиональной узости — тому, что актер мыслит только «актерски», оператор — только «операторски», драматург — только «писательски». А в сфере теоретизирования такое положение рождает сумятицу несогласованных и несогласуемых утверждений типа: «Кино, как известно, искусство зрительное!», «Основа кино, как известно, литература!», «Актер — душа киноискусства!» и т. п. Давно уже назрела необходимость в таких теоретических исследованиях, в которых фильм рассматривался бы как художественное целое.

Итак, фильм. И его теория. Возможно, кто-нибудь предложит «уточнить» название сектора словом структура. Но мы намеренно употребили слово теория, ибо теория фильма включает в себя изучение структуры как таковой, но далеко не сводится к ней. Даже в полном своем объеме

структурный анализ есть лишь часть подлинной теории произведения. Организм фильма, а стало быть, и совокупность его внутренних структурных законов есть система, ограниченная, но не замкнутая. В ней запечатлелись, в ней кристаллизовались и процесс движения творческой мысли автора, и ход развития киноискусства к данному моменту, и, наконец, достигнутое на сей день состояние общества. В этом смысле организм фильма есть гармоничный (или дисгармоничный!) плод многообразных воздействий. И в этом качестве он также должен рассматриваться теорией фильма. С другой стороны, фильм есть не только плод, но и зерно, не только приемник, но и передатчик. Он является источником воздействия, всегда адресованным — даже тогда, когда автор представляет себе этот адрес весьма смутно. Из данной структуры фильма, из данного единства художественного содержания и формы вытекает и определенная направленность воздействия фильма: как на зрителя, так и на процесс дальнейшего развития киноискусства, так и на состояние общества.

Осмыслить фильм не только в структуре его, не только в «конструкции», но и — через эту структуру — в содержательной полноте «принятого» и «передаваемого» — вот подлинная цель теории фильма.

При этом условии теория фильма не выльется в совокупность усовершенствованных анализов отдельных произведений, но сможет подняться на уровень анализа таких метасистем, как «художественное направление», «школа», «творчество данного мастера», наконец — «современный фильм» (к которому мы безоговорочно, не утруждая себя доказательствами, причисляем сейчас столь разные явления, как, скажем, Руш и Рене, или Бунюэль и Годар, или помолодевший Ромм и «посолидневший» Тарковский: почему?).

Может возникнуть вопрос: нет ли во всем этом чрезмерного расширения границ теории фильма? Ведь названы такие проблемы, как «место фильма в развитии киноискусства» (шла же речь о секторе развития кино!), «творческий процесс», «воздействие фильма на зрителя», «воздействие на общество»... (А чем же будут заниматься психологи и социологи?)

Да, кино едино, и в том-то и преимущество его целостного изучения, что разные аспекты сопрягаются, давая «стыки» и «захлесты», вовсе не означающие дублирования одного другим. О психологах и социологах речь впереди, а отличие задач сектора теории фильма от задач сектора развития кино состоит в том, что последний должен прежде всего изучать закономерности эволюции к и н о и с к у с с т в а со всеми ее общими и частными проблемами, в то время как сектор теории фильма призван рассматривать результаты, следы, отпечатки этой эволюции внутри ф и л ь м а к а к о р г а н и з м а.

Проблематика одного сектора вполне естественно переходит в проблематику другого, один помогает другому, один опирается на опыт и достижения другого — иначе и не должно быть, и именно таковы соотношения задач сектора теории фильма с задачами секторов психологии и социологии.

Наряду с традиционными, «описательными» методами работы сектор теории фильма должен начать киноисследования с помощью пленки, монтажа, камеры. Изучение кино методами кино! Речь идет, во-первых, об аналитических фильмах, призванных проверить или подсказать направление и точные выводы той или иной теоретической работы. Они могут (в зависимости от проблематики) создаваться путем монтажа или перемонтажа уже готового материала — здесь понадобятся и будут незаменимы рабочие материалы фильмов, собираемые сектором развития кино; они могут в какой-то мере и специально сниматься. Киноведческие фильмы должны делаться не только для «внутренних» нужд исследования, но — что особенно важно — для педагогических, просветительных и пропагандистских целей; иной фильм такого рода сможет сделать то, чего не сможет сделать статья или монография. Нет сомнения, что эта продукция Киноцентра будет нужной и полезной для ВГИКа, для Бюро пропаганды, для телевидения, для многочисленных киноуниверситетов страны. Эта продукция наверняка окупится! Поэтому Киноцентр должен включить в себя студию киноведческих фильмов с минимально необходимой технической базой.

в) Сектор п с и х о л о г и и к и н о. Необходимость психологического изучения кинематографа признается как будто всеми. Речь идет, во-первых, об исследовании законов восприятия фильма зрителем (такие законы есть, и любой кинематографист-профессионал к ним интуитивно обращается в той или иной мере) — и, во-вторых, об исследовании психологии творческого процесса. Зачем нужно изучать все это? Вот пример. Вспыхивающая время от времени дискуссия о так называемых «трудных фильмах» подчас выливается в попытки объяснить прокатный неуспех картин, отступающих от традиционного, привычного фабульного построения, стереотипами зрительского восприятия. Спору нет, в иных случаях так оно и оказывается: проблема воспитания зрителя — назревшая реальная проблема. Бывали и такие

случаи, когда фильм действительно опережал время степенью своего новаторства, и зритель оплачивал свой долг перед ним спустя многие годы. Но ведь более чем достаточно и других случаев: когда кинематографист, разрушая проверенные опытом и принятые зрителем законы построения картины, отказывается вообще от строгих художественных закономерностей. «Упраздняя» старую драматургию, Чехов на самом деле углублял и переосмысливал законы сценического произведения, но не отменял их и не порывал с ними. Беда многих «нетрадиционных» фильмов последнего времени заключается как раз в отказе от закономерности, в беззаботном к ней отношении. В результате благие намерения выливаются в бесструктурный, аморфный результат, и когда такой фильм терпит неудачу в прокате, то тут уже «неча на зрителя пенять». Ведь в закономерностях фильма воплощена и определенная программа восприятия этого фильма. (Кстати, вот и переход проблем теории фильма в проблемы психологии кино.) А «программа восприятия» означает учет законов восприятия.

Чем объяснить всегдашний и повсеместный успех детектива и мелодрамы? Только ли склонностью зрителя к щекотанию своих нервов и только ли жаждой «переживательности»? Не только. Это объясняется еще и тем — и не в последнюю очередь,— что в законах этих жанров учитываются наиболее безусловные психологические законы восприятия сюжета и зрелища. Значит ли это, что кино должно опускаться до потрафления «безусловным рефлексам» зрителя? Некоторые из наших прокатчиков уже требуют от наших кинематографистов «Великолепных семерок». А ведь есть совершенно другой путь — поставить эти законы и условия (и навыки!) восприятия на службу высоким и серьезным художественным задачам. «Гражданин Кейн» Орсона Уэллса включил в свою композицию заметный элемент фабулы-дознания, с «тайной» в прологе и распутыванием этой тайны по ходу фильма. «Нюрнбергский процесс» Эбби Манна и Креймера заставил американского зрителя, воспитанного на полицейских фильмах, втянуться через привычную и заведомо «интересную» схематику не в очередное «мокрое дело», а в серьезнейшую политическую и нравственную проблематику. Короче говоря, «зрителя надо любить», а потому и понимать. Следствием небрежного и невнимательного отношения к зрителю является провал или полууспех многих наших комедий, где в буффонаду вводится «лирический» персонаж или в ревю — «производственный» конфликт, и зрителю приходится то и дело перестраивать свое восприятие, а тут уж не до смеха. В жажде «идейного» оснащения комедии авторы подобных фильмов приходят к тому, что идея и не достигает зрителя. Очевидно, не таким способом — не параллельным монтажом «идейного» и «смешного» — зритель приводится к постижению идеи смешного. Кинематографист должен знать не только опыт мировой комедии, но и законы зрительского смеха! И шире: зная психологические законы восприятия фильма, практик мог бы гораздо успешнее опираться на те или иные объективные свойства и качества психологической структуры зрителя.

Какие есть пути к изучению психологии восприятия фильма? Путей по меньшей мере два: первый — точное изучение реакций при помощи существующей научной аппаратуры и дальнейших анализов; второй — экспериментирование на экране (перемонтаж одного и того же материала в разных вариантах, сопоставление различных вариантов пластического построения, различные сочетания зрительного и звукового рядов и т. д.) и дальнейший анализ реакций и оценок, данных зрителем. Таким образом, деятельность сектора психологии должна быть обеспечена специальным просмотровым залом-лабораторией, а также экспериментальным киноматериалом, который готовился бы на базе студии киноведческих фильмов.

Теперь — о психологии творческого процесса. Кино дает огромные возможности точных и конкретных исследований в этом направлении — быть может, как никакое другое искусство. Наиболее изучена психология писательского труда: существуют черновики и варианты, а также «показания» самих писателей. Безусловно, однако, что до сих пор эта область науки находится в лучшем случае в зачаточном состоянии, в состоянии преднаучном, и возможны споры о том, быть ли ей наукой.

При этом несомненен огромный интерес (и не только со стороны художников) к внутренней сфере творчества, ко всякого рода документам и «показаниям» о ней, будь то письма Ван-Гога и Чехова, автоисследования Томаса Манна и Эйзенштейна, дневники Делакруа и Довженко, анкетные ответы писателей и художников на вопрос «Как вы работаете?», разговоры Гете с Эккерманом или, если угодно, Трюффо с Бийаром! Пусть бессознательно, пусть эмпирически, пусть по интригующим внешним приметам, пусть в смешении с интересом к приватной обстановке жизни «знаменитостей»—узнавание и усвоение условий, форм, побудительных причин, «мук и радостей» творческого процесса играет весьма существенную роль хотя бы в воспитании художников, да и читателей, зрителей, слушателей. Нам представляется, что Киноцентр может дать питательную почву и научный контекст для того, чтобы психология творческого процесса была бы по крайней мере «взята под наблюдение».

Так или иначе — нужен кабинет изучения творческого процесса в кино. Кроме того материала, который будет собираться этим кабинетом,

наверняка может быть использован для изучения (под новым углом зрения!) также и тот материал, который уже назван выше в связи с задачами секторов развития кино и теории фильма: архивы кинематографистов, корреспондентские дневники работы над фильмами, варианты и дубли драматургических, режиссерских, актерских работ — на бумаге и пленке. (Мы вновь сталкиваемся с неизбежным единством материала, подлежащего всестороннему изучению.)

г) Сектор социологии кино. Прежде чем перейти к его задачам, стоит вспомнить об опыте так называемых «фильмологических» исследований во Франции. Порок или, во всяком случае, недостаточность этих исследований — в неразличенности психологии и социологии, в смазывании граней между ними; в результате возникает некая полупсихология абстрактно взятого зрителя. Между тем очевидно, что изучение зрителя в общепсихологическом аспекте и изучение публики в плане социологическом представляют собой две совершенно полноправные области, каждая со своей конкретностью.

И если сектор психологии займется изучением зрителя (в его отношении к фильму), то сектор социологии кино будет исследовать сложившиеся в общественной жизни типы восприятия киноискусства публикой. Центральным предметом этой науки должен стать тот социальный эффект кино, который превращает зрительный зал то в единый организм, то в любопытствующую толпу, то в случайное собрание, остающееся равнодушным, то в дискуссионный клуб. Благодаря работе этого сектора может быть установлена и использована «обратная связь» между публикой и киноискусством. Нужно ли говорить о пользе этого как для практиков кино, так и для прокатчиков, так и для ученых.

При социологическом изучении публики особое значение приобретает вопрос количества материала; здесь—гарантия достоверности и статистической убедительности выводов. Едва ли не основной метод работы будет состоять в анкетировании (и других формах изучения) как можно более широких и разнообразных слоев публики, а также в тщательном и дифференцированном изучении прокатной статистики. Это потребует применения новейших методов как составления социологических анкет, так и обработки полученной информации. Следовательно, сектор должен располагать надлежащей технической базой — скорее всего, современной счетно-решающей машиной и квалифицированными программистами.

Итак, общее направление работы научного комплекса тяготеет к тому, чтобы придать кинонауке характер точного и практически направленного исследования с использованием в необходимых случаях экспериментальных методов. Это послужит не только прямой пользе для нашего кино, но и будет плодотворно для искусства и искусствоведения в целом.

3. ПРОИЗВОДСТВЕННО-ЛАБОРАТОРНЫЙ КОМПЛЕКС

Структура и задачи этого комплекса вытекают из надобностей и обязательств научного комплекса. Киноцентру необходимы:

студия киноведческих фильмов;

зал-лаборатория психологических исследований;

зал счетно-решающих устройств;

а кроме того:

лаборатория обработки пленки, которая сможет взять на себя не только обслуживание собственно научной работы и нужд Музея кино, но и помощь кинолюбителям;

фотолаборатория, связанная с фототекой и музеем и обслуживающая издательства;

ротапринт для печатания научно-исследовательских материалов, анкет, методических разработок Бюро пропаганды советского киноискусства, а также программ Центрального музея кино и Кинолектория.

4. ЦЕНТРАЛЬНЫЙ МУЗЕЙ КИНО И МУЗЕЙНЫЙ КОМПЛЕКС

При планировании и организации Музея кино следует учесть существующий опыт. Он во многом печален. К примеру: обширная выставка по истории советского кино, развернутая года три назад в фойе Дома кино. Фотографии, портреты, кадры, плакаты фактически дали в лучшем случае весьма бледное и условное напоминание о предмете выставки, но не ввели и не могли ввести в кинематограф, в его историю — в нее можно войти лишь через фильмы, через движение кинокадров на экране. Другой пример — Музей французской синематеки. Это собранная Анри Ланглуа коллекция редкостных, забавных и трогательных аксессуаров (кусок

декорации Мельеса, котелок Чаплина, кольчуга Черкасова — Невского и т. п.). При всем обаянии этой экспозиции она также находится вне предмета, хотя уже где-то рядом с ним. Существующий в Чехословакии Музей развития кинотехники — собрание раритетов и реликтов съемочной и проекционной аппаратуры. Коллекции киноплакатов в Ленинской библиотеке и ЦГАЛИ, призов и дипломов — в студийных музеях... Все это лишь побочные (пусть важные, пусть интересные) материалы подлинного Киномузея, иметь который давно заслужили и кинематограф и его зрители.

Добавим к этому, что нас несколько насторожила фраза А. Новогрудского о «нескольких залах», где «разместятся экспонаты, раскрывающие весь путь развития киноискусства». Что значит «несколько», что значит «экспонаты», что значит «весь путь»? Не станет ли музей расширенным подобием выставок в Доме кино и во французской синематеке?

Позволим себе вынести на обсуждение план, который — при своем кажущемся максимализме — имеет в виду те средства и формы, которыми можно в достаточной мере раскрыть путь развития киноискусства. Попробуем описать «ячейку» музея — один зал.

Главным видом «экспоната» должен стать фильм (точнее, фрагмент фильма, дающий представление о самом произведении, о его создателях, о художественном направлении, о периоде истории). Этот фрагмент (или «сборник» фрагментов) должен демонстрироваться в зале музея при помощи узкопленочной установки (прототип ее можно увидеть на ВДНХ), включающейся периодически при помощи простейшего релейного устройства. Помимо этой установки, в зале располагаются и экспонаты всех прочих видов (кадры, фотографии, предметы, плакаты, элементы реквизита, призы, документы и т. п.), но они служат дополнением, комментарием, обстановкой по отношению к действующему экрану.

Представим себе зал Довженко. В течение, скажем, трех месяцев в киноустановке заряжен ролик с классическими эпизодами из «Арсенала», «Земли», «Щорса» (в дальнейшем они могут быть заменены фрагментами из других фильмов). Демонстрация его длится 15—20 минут, с таким же интервалом между «сеансами»; во время этого интервала посетители могут увидеть на стендах портреты режиссера и его соратников, рабочие моменты съемок, рисунки Довженко, документы его биографии и его творчества, плакаты к его фильмам; здесь могут найти место вещи неповторимые, уникальные, характерные для этой творческой личности: с одной стороны, фотографии родного села художника (в сопоставлении с пейзажными кадрами его фильмов), с другой стороны — знаменитую трость, которая будет выглядеть здесь не как достояние изысканной коллекции, но живая деталь внутриличностного и творческого мира Довженко. Здесь, наконец, могут быть замечательные фотографические работы Даниила Демуцкого, которые еще лучше помогут почувствовать атмосферу и стиль снятых им довженковских фильмов. Уже само по себе живое движение кадров на экране создаст эмоциональную среду для восприятия всех этих предметов, уничтожит их натюрмортность. Этому можно помочь продуманной системой освещения: например, при включении киноустановки зал не погружается в полную тьму, но скрытые источники направленного света оставляют видимыми опорные элементы экспозиции: портрет, предмет, девиз. Такой метод экспонирования поможет сохранить в музее «волшебство киномира» (и, кстати, окажется очень удобным для тех, кто войдет в зал в момент демонстрации).

Другие залы (организуемые по тому же принципу) могут быть посвящены как творчеству того или иного мастера, так и отдельно взятым периодам, направлениям, национальным кинематографиям.

В некоторых залах экспозиция будет не варьироваться, а периодически сменяться полностью. Но в целом музей должен представлять собой *стабильную систему* разносторонней экспозиции.

Предлагая примерную схему такого музея (таблица 2), мы сознаем, что осуществление ее в таком объеме потребует бóльших затрат, нежели привычные экспозиции. Но стоит внимательно рассмотреть этот вариант и с экономической и с идейной точки зрения — и станет очевидным, что затраты на такой музей окупятся и материально и морально в сто крат эффективнее, чем затраты на так называемые кинoвыставки.

Нам представляется, что нет никакого излишества в том, чтобы предварить и завершить экспозицию двумя большими залами: в первом можно показать предысторию

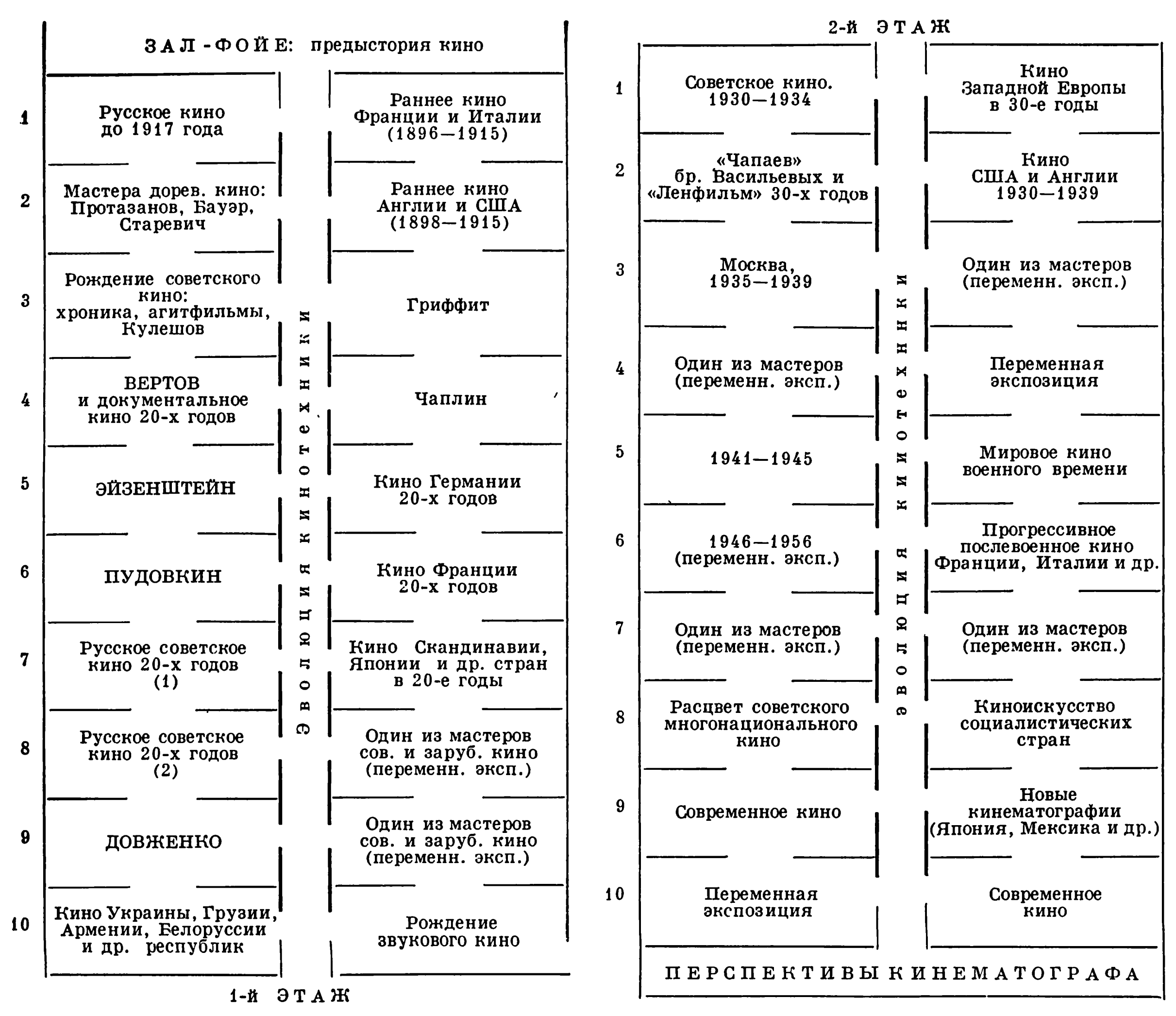


ТАБЛИЦА № 2

кинематографа (представьте себе, насколько увлекательно заглянуть в «камеру-обскуру» XVIII века, увидеть дагерротипы Надара, действующую модель фенакистоскопа Плато, фонографа Эдисона!), а в последнем — новейшие системы кинематографа: вариоэкран, интегральное кино и так далее.

Дело музея должен продолжить Центральный кинолекторий при Киноцентре, где фильмы будут представлены уже не во фрагментах, а полностью, сопровождаемые научным комментарием лекторов. (За пределами Киноцентра эту работу будет продолжать Бюро пропаганды советского киноискусства.) Кинолекторий может взять на себя функцию методической «опеки» над киноклубами и любительскими студиями.

В музейный комплекс Киноцентра должны войти научно-мемориальные кабинеты классиков советского кино: Дзиги Вертова, Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, братьев Васильевых. Помимо хранения и экспонирования всего того, что обычно хранится в подобных музеях-квартирах, кабинеты призваны заниматься изучением, систематизацией и пропагандой наследия великих кинематографистов, консультировать их издания, выставки и ретроспективы. Эти кабинеты явятся своего рода связующим звеном между музейным и научным комплексами.

5. ОБ ИЗДАТЕЛЬСКОЙ ГРУППЕ

Очевидно, что такая группа необходима, во-первых, для того, чтобы осуществлять внутри Киноцентра издание рабочих материалов, разработок, докладов и проспектов, музейных программ и т. д., и, во-вторых, для того, чтобы в контакте с издательствами готовить к печати книги и сборники трудов Киноцентра.

6. УЧЕБНЫЙ КОМПЛЕКС

Киноцентр — в том виде, как он предположен на этих страницах,— мог бы явиться великолепной базой для подготовки высококвалифицированных кадров кинематографа. Именно здесь, в этой системе, Союз кинематографистов мог бы найти наилучшее место для Высших режиссерских и Высших сценарных курсов. Однако организация Киноцентра диктует потребность и в создании Высших киноведческих курсов, где люди, уже квалифицированные в других областях (эстетика, литературоведение, театроведение, психология, социология и т. п.) могли бы становиться полноценными и компетентными работниками кинонауки. Создать такие курсы было бы важно уже сейчас, с тем чтобы к моменту вступления Киноцентра в строй он располагал бы готовыми кадрами.

7. НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ

Вынося на обсуждение изложенный проект, мы отдаем себе полный отчет как в сложностях его осуществления, так и в том, что сам по себе он может быть не совершенен.

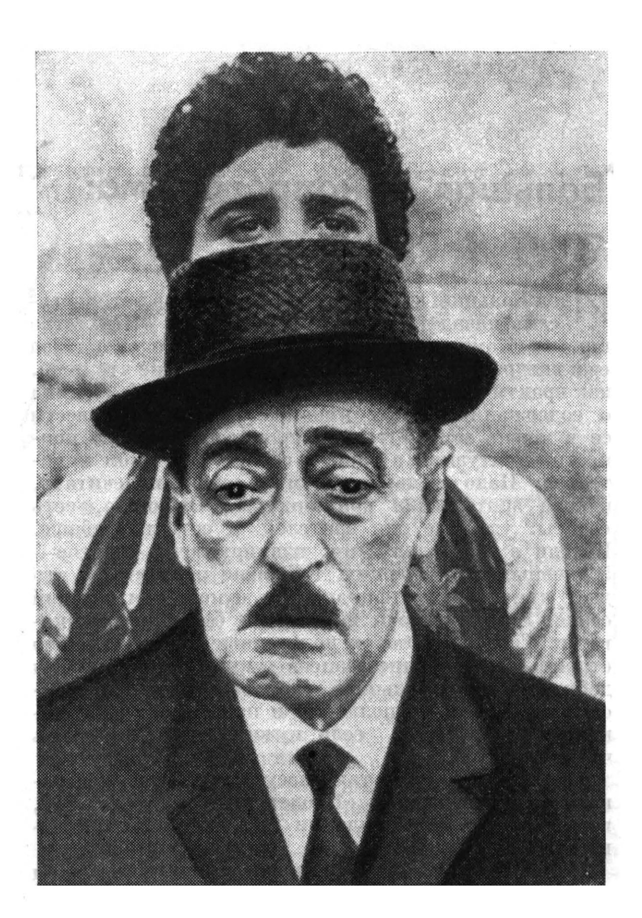
Но:

1. Он не настолько сложен, чтобы быть нереальным на сегодняшнем этапе. Напомним, что это куда менее громоздкая система, чем объединение всех киноведов и всех существующих научных киноорганизаций. Предлагаемая структура научного комплекса есть лишь программа-минимум по тем насущным и неотложным проблемам, которые рождены современным состоянием кинематографа.

2. В проекте нет ни одного пункта (или почти ни одного), который бы не был уже назван в ходе дискуссии о Киноцентре. Мы лишь систематизировали самые различные пожелания, постаравшись уяснить их научную обоснованность.

3. В проекте учтен опыт существующих киноведческих организаций как по содержанию их работы, так и по их структуре. В совокупности с ними Киноцентр и даст ту систему киноведческой работы, какая нужна, необходима,— систему, охватывающую все стороны киноискусства, кинопроизводства, кинообразования.

Умер Тото



Тото в фильме «Птицы — большие и малые»

Умер Тото. Знаменитый комик, так часто притворявшийся в своих фильмах мертвым, а затем воскресавший под гомерический хохот зрительного зала (вспомним знаменитую сцену из «Неаполя — города миллионеров»), на этот раз навсегда ушел с экрана и из жизни. Больше сорока лет Тото был одним из самых популярных актеров итальянской эстрады и варьете, за тридцать лет, что он снимался в кино, участвовал более чем в сотне фильмов, и в каждом из них смешил до слез несколько поколений зрителей, но настоящее признание если и пришло к нему, то слишком поздно.

Трагедией этого одного из интереснейших комиков современности, который мог бы по праву занять место в истории мирового кино рядом с самыми большими представителями своего жанра, было то, что снимался он чаще всего в картинах, которые ставили режиссеры-ремесленники, в фильмах-безделках, фильмах-однодневках — фарсах, ревю, пародиях. Стоило выйти на экран какому-нибудь голливудскому боевику, как Тото сразу же, буквально в несколько недель, создавал фильм, порой весьма непочтительно потешающийся над знаменитым оригиналом. Так, вслед за «Клеопатрой» появился фильм «Тото и Клеопатра», вслед за «Лоуренсом Аравийским» — «Тото Аравийский», так же родились ленты «Тото-Тарзан», «Тото-дьяболикус», «Тото на Луне», «Тото-секси». Столь же весело, но едко он высмеивал и отечественные «колоссы» в комедиях «Тото, Пеппино и сладкая жизнь», «Тото против Мациста» и других. Встречи с подлинным искусством случались в жизни Тото не часто. Это было прежде всего его участие в двух фильмах, положивших начало неореалистической кинокомедии — в картине «Неаполь — город миллионеров» Эдуардо Де Филиппо и в картине «Полицейские и воры» Стено и Моничелли. (Последняя имела такой успех, что ее схема была повторена затем во французском фильме «Закон есть закон» режиссера Кристиана-Жака.) Это участие в фильме Де Сика «Золото Неаполя», это исполнение роли монаха Тимофея (Фра Тимотео) в экранизации «Мандрагоры» режиссера Латтуады. Это удачно начавшееся сотрудничество с режиссером-писателем Пьером Паоло Пазолини. И, пожалуй, все.

Образы, создаваемые Тото, его герои — фатальные неудачники, бедняки, зарабатывающие на хлеб самым невообразимым путем, но сохраняющие во всех переделках благородство и достоинство, жизнерадостность и жизнеспособность,—импонировали народному зрителю. Они были ему близки потому, что словно впитали в себя дух неаполитанской бедноты, ее поразительное умение приспосабливаться к самым трудным условиям жизни. На характерном лице Тото — худом, с длинным носом, с выдающимися скулами и асимметричным подбородком, с меланхоличным и вместе с тем ироническим взглядом умных глаз — словно застыло чувство вековечного голода. В его искусстве получили новое развитие старые традиции итальянской комедии масок. Недаром в 1961 году, когда Тото получил «Золотую гроздь», в формулировке присуждения этой кинопремии было сказано, что он «на протяжении многих лет с честью служил славе и гению театра дель арте». За этой запоздалой премией другие последовали лишь через шесть лет — почти перед самой смертью. За участие в фильме Пазолини «Птицы — большие и малые» ему была присуждена, как лучшему итальянскому актеру года, премия «Серебряная лента», а незадолго до того — премия «Золотой глобус».

Неутомимый Тото, несмотря на то что ему было почти 70 лет, работал до последнего часа. «Я не могу и дня прожить без кино»,— говорил он. Тото только что снялся в эпизоде «Земля далеко от Луны», поставленном Пазолини в фильме «Ведьмы»; почти закончил большую работу для римского телевидения — «Тутто Тото» («Весь Тото») — серию из 14 передач, представляющих как бы антологию всего его творчества, парад всех созданных им персонажей; должен был вот-вот начать сниматься в фильме о полицейском инспекторе Поппоне, в котором хотел создать новый комедийный персонаж — сатирический образ злополучного сыщика — своего рода «антигероя 007».

Тото вел уединенный образ жизни; по вечерам редко выходил из дома, вот уже лет тридцать не был в кино. У него было очень слабое зрение, свободное от работы время он проводил в тихой римской квартире с окнами, завешанными тяжелыми шторами, слагая стихи на неаполитанском диалекте, сочиняя песенки, пользовавшиеся большой популярностью, или мечтая о возвращении на театральную сцену — сыграть не в ревю, не в оперетте, а в серьезной пьесе на современную тему.

Настоящее имя Тото было гораздо длиннее: его королевское высочество Антонио Флавио Фокас Непомучено Де Куртис Гальярди герцог Комнин-Византийский. Скромный римский житель Антонио Де Куртис лет 10—15 назад вполне серьезно доказал на судебном процессе не только свою принадлежность к древнему аристократическому роду, но и права на византийский престол. Однако он давно выбрал себе другой титул — титул короля смеха. И у его королевского величества Тото были миллионы верноподданных в кинозалах не только Италии, но и далеко за ее пределами.

Г. БОГЕМСКИЙ

Большая кинопрограмма: опыт и результат

Идея Большой кинопрограммы родилась лет шесть-семь назад на страницах журнала «Искусство кино»; Комитет по кинематографии рекомендовал ее к внедрению. Хорошая идея. Это есть не что иное, как практическая реализация формулы В. И. Ленина о содержании наших кинопрограмм. Но провести ее в жизнь можно только при условии учета конкретной ситуации в данном городе, в данном кинотеатре. Надо с карандашом в руках подсчитать, какова зрительская конъюнктура. Очевидно, есть сеансы, удобные для зрителей, а есть неудобные. И если в день, допустим, планируется 9 сеансов— 5 дневных и 4 вечерних, то можно подсчитать, что дает кинотеатру в финансовом отношении каждый сеанс. Вероятно, эти показатели будут неодинаковыми. Тогда, учитывая полученные данные, можно строить соотношение сеансов таким образом, чтобы добиться максимального удовлетворения зрительских интересов, выполнения и перевыполнения финансового плана и, если нужно, то и сократить число сеансов.

Так или примерно так рассуждал техноpук воронежского кинотеатра «Пролетарий» Е. Гольдберг, вдумываясь в рекомендации по Большой кинопрограмме.

В 1965 году Е. Гольдберга назначили директором этого кинотеатра, и он получил возможность проверить на практике свои расчеты. Результаты не замедлили сказаться, хотя путь к ним был и не прост. Прежде всего надо было установить, какие сеансы наиболее удобны для зрителей. С этой целью директор ввел «изобретенную» им форму отчета. Она выглядит так:

№№ пп	Начало сеансов	Название фильма	Количество зрителей	Валовой сбор

Оказалось, что утренние сеансы в промежутке от 8 до 8.45 посещаются плохо. Заметно ослабевает зрительский поток на первый вечерний сеанс в 16 часов.

Выразительны цифры посещения кинофильма «Свадьба с условием». На первом сеансе (в 8.25) было 118 зрителей, на сеансе в 16 часов—200, все остальные дали 100 процентов заполнения — 636.

Ясно стало также, что наиболее «популярным» временем для дневного сеанса является промежуток от 11.30 до 12.30.

Вывод напрашивался сам собой: можно так маневрировать временем начала и количеством сеансов, что максимальное заполнение зрительного зала будет обеспечиваться почти с полной гарантией.

И вот впервые в Воронеже Большую кинопрограмму стали показывать не только на вечернем, но и на дневном сеансе. Число сеансов уменьшилось с 9 до 8 (в необходимых случаях до 7) и в связи с этим первый сеанс утром начинался позже (обычно в 8.45 — 9 часов), а последний вечерний — раньше.

Что это дало зрителям? В 1966 году в кинотеатре прошел 371 сеанс Большой кинопрограммы. На эти сеансы было продано 200 000 дополнительных билетов по 10 копеек. 200 000 человек посмотрели много хроникальных и документальных короткометражных фильмов (надо иметь в виду, что в Воронеже нет специального кинотеатра хроники), среди них столь интересных, как «Последние письма», «Слеза на лице», «38 минут в Италии», «Конный цирк», «Альманах кинопутешествий» и другие.

Что это дало кинотеатру? 20 000 рублей сборов сверх плана. Иными словами, если бы не было сеансов Большой кинопрограммы, кинотеатр выполнил бы план на 100,2 процента, а с Большими кинопрограммами план был выполнен на 103,4 процента. И это при высоком среднегодовом плане загрузки кинотеатра — 87 процентов (который в отдельные месяцы доходил до 96 процентов). И это (немаловажный штрих!) притом, что в репертуаре кинотеатра были такие «трудные» фильмы, как «Загадочный пассажир» («Поезд»), «Здравствуй, это я!», «Крылья», «Красная борода», «Затмение».

Конкретный пример: кинофильм Микеланджело Антониони «Отчаяние» («Крик»). Время демонстрации фильма с журналом — 1 час 50 минут. Следовательно, при восьми сеансах первый утренний должен начинаться в 8.00, последний вечерний — в 22.00. Эти сеансы как раз и неудобны для зрителей и, как показал анализ, посещаются плохо. Выход: 7 сеансов. Первый—в 8.50 вместо восьми, последний в 21.00 вместо 22. Две Больших кинопрограммы (в 12.45 и 21.10). Результат — четыре дня фильм идет с аншлагами на всех сеансах. (В скобках надо заметить, что директор кинотеатра учитывает и общегородскую репертуарную ситуацию. Прокат фильма «Отчаяние» должен был начинаться с 23 марта. Но с 18 марта в соседнем кинотеатре на расстоянии двух кварталов шел «Спартак». Директор убедил контору проката в необходимости более позднего выпуска на экраны «Отчаяния» —с 3 апреля, и это тоже способствовало успеху)

Нет ли случайности в таком благоприятном стечении обстоятельств? Тем более, что в годовом отчете большой вес приобретает средняя цифра. Но вот данные I квартала 1967 года. Если бы 90 дней все сеансы были бы заполнены на 100 процентов, то план был бы выполнен на 103,9 процента. А фактически он выполнен на 105 процентов. В квартале было 130 киносеансов Большой кинопрограммы. Их посетило 76 000 зрителей. Это дало 7,6 тысячи рублей. Вот откуда идут эти 5 процентов перевыполнения.

Имея такой «запас прочности», директор кинотеатра Е. Гольдберг пошел на риск и принял предложение Воронежского городского киноклуба об организации «Кинотеатра трудного фильма». Вот данные о двух прошедших сеансах «трудного кино» —достаточно красноречивые цифры.

Дата	Название фильма	Колич. мест	Продано билетов	Пустующих мест
25 февраля	«Тени забытых предков»	636	636	нет
30 марта	«Умберто Д.»	636	636	нет

Примечания: Когда шел «Умберто Д.», у входа в кинотеатр стояли в одиночку и группами зрители: «Нет ли лишнего билетика?..»

По абонементам на этот цикл постоянно ходит около ста человек.

Воронеж

Б. КРИВЕНКО

Фильмография

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Дикий мед» (по мотивам одноименного романа Л. Первомайского), 10 ч.

Автор сценария Л. Первомайский; режиссер-постановщик В. Чеботарев; операторы: А. Альварес, Ю. Гантман; главный художник Е. Серганов; режиссер Е. Ильинов; композитор В. Баснер; звукооператор В. Лещев; редактор Р. Буданцева; директор картины М. Амираджиби.

В ролях: Варвара Княжич — А. Ларионова, Лажечников — В. Самойлов, Костецкий — В. Емельянов, Гулоян — Г. Тонунц, Сербин — В. Зубков, Савичев — Л. Иванов, Федяк — С. Чекан, Кустов — Ю. Киреев, Шрайбман — В. Файнлейб, Саша — В. Сафонов, Жук — Н. Погодин, Васьков — А. Лебедев, Кукуречный — В. Уральский.

В эпизодах: В. Ананьина, П. Винник, Е. Жариков, Ю. Гандрабура, Наташа Зарюта, В. Колпаков, Г. Крашенинников, Д. Масанов, М. Мерино, Н. Мгалоблишвили, В. Маренков, Ю. Мартынов, Р. Муратов, Д. Нетребин, Л. Поляков, А. Почековский, Е. Строева, С. Притыковский, Н. Просандеев, П. Савин, А. Сальников, Н. Сморчков, Т. Совчи, В. Свитюк, В. Субочев, В. Тыкке, В. Ферапонтов, В. Шкарупа, С. Юртайкин.

●

«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика», 8 ч.

Авторы сценария: Я. Костюковский, М. Слободской, Л. Гайдай; режиссер-постановщик Л. Гайдай; главный оператор К. Бровин; главный художник В. Каплуновский; композитор А. Зацепин; текст песен Л. Дербенева; звукооператор В. Крачковский; редактор А. Степанов; директор картины Л. Фрейдин.

В ролях: А. Демьяненко, Н. Варлей, В. Этуш, Ф. Мкртчян, Р. Ахметов, Ю. Никулин, Г. Вицин, Е. Моргунов, Н. Авалиани, Н. Гребешкова, М. Глузский, Э. Геллер, Г. Милляр, Д. Мкртчян, Н. Репнина, А. Строева.

●

«Неуловимые мстители» (по мотивам повести П. Бляхина «Красные дьяволята»), 8 ч.

Авторы сценария: С. Ермолинский, Э. Кеосаян; режиссер-постановщик Э. Кеосаян; главный оператор Ф. Добронравов; художники: В. Гладников, В. Голиков; композитор Б. Мокроусов; текст песен Р. Рождественского; звукооператор А. Ванециан; режиссер Л. Кочарян; редактор Л. Голубкина; директор картины Е. Голынский.

В ролях: Вася Васильев, Витя Косых, Валя Курдюкова, Миша Метелкин, Л. Свердлин, Е. Копелян, В. Белокуров, В. Трещалов, Г. Юхтин, Н. Федосова, И. Чурикова, Б. Сичкин, С. Крамаров.

В эпизодах: И. Бычков, Н. Воронков, П. Винник, Н. Горлов, А. Денисова, В. Дорохин, И. Жеваго, Е. Зосимов, С. Ильд, Л. Липницкий, Ю. Киреев, В. Колпаков, Н. Кузнецов, А. Милюхин, А. Пархоменко, О. Савосин, Л. Соболев, В. Сорока, Г. Стриженов, В. Уральский, В. Шпарь.

●

«Лунные ночи», 7 ч.

Автор сценария Е. Севела; режиссер-постановщик Ю. Решетников; операторы: В. Захарчук, М. Коропцов; художники: П. Веременко, Н. Мешкова; композитор Р. Леденев; звукооператор О. Упеник; режиссер М. Каневский; редактор Р. Ольшавец; директор картины Р. Гиммельфарб.

В ролях: Саша — В. Грачев, Лида — Л. Корнева, Ирина — Т. Конюхова, Кузьмич — П. Любешкин, Семен — В. Малышев, дед — Н. Сергеев, Ярчук — Н. Смирнов.

В эпизодах: В. Комиссаров, В. Ананьина, А. Январев, Л. Виккел.

●

«Выстрел» (по одноименной повести А. С. Пушкина), 8 ч.

Автор сценария Н. Коварский; режиссер-постановщик Н. Трахтенберг; главный оператор С. Шейнин; художник И. Шретер; композитор К. Хачатурян; текст песни Ч. Сенюха; звукооператор А. Шаргородский; редактор Н. Атаманова; директор картины В. Канторович.

В ролях: Сильвио — М. Козаков, граф — Ю. Яковлев, Белкин — О. Табаков, графиня — А. Шенгелая, прапорщик — В. Бабятинский, полковник — В. Давыдов, Кузька — Б. Новиков, майор — Л. Поляков, поручик — В. Прокофьев, цыганка — З. Кикина, хозяйка — В. Березуцкая.

В эпизодах: В. Володин, С. Горемыкин, Л. Жуковская, В. Квачадзе, Р. Конюхова, В. Корнуков, В. Попова, О. Штода, Г. Юшко

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Не самый удачный день», 9 ч.

Авторы сценария: Ю. Семенов, Ю. Егоров; режиссер-постановщик Ю. Егоров; главный оператор И. Зарафьян; художник А. Бойм; композитор М. Фрадкин; автор песни Б. Окуджава в постановке Е. Падве; текст песен И. Кашежевой, А. Галича; звукооператор Н. Озорнов; редактор С. Клебанов; директора картины: Н. Гофман, В. Макаров.

В ролях: Н. Михалков, С. Светличная, В. Заманский, О. Гобзева, Н. Сазонова, И. Кваша, Б. Иванов, О. Аросева, И. Васильев, И. Ясулович, В. Грамматиков, И. Андрюшинас, В. Кац, Е. Тарханова, Г. Лямпе, Э. Иоч, Н. Журавлева, Б. Юрченко, В. Ковальков, Г. Ванюшкина, Дуня Семенова.

КИНОСТУДИЯ «ЛЕНФИЛЬМ»

«Два билета на дневной сеанс», 10 ч.

Авторы сценария: Б. Чирсков, Е. Худик; режиссер-постановщик Г. Раппапорт; главный оператор Д. Месхиев; главный художник А. Блэк; композитор А. Мнацаканян; звукооператор Б. Хуторянский; режиссер Я. Родин; редактор М. Ку-

раев; директор картины И. Провоторов.

В ролях: Алешин — А. Збруев, Тоня — З. Цахилова, Николаев — И. Горбачев, Шондыш — П. Горин, Андреев — А. Кожевников, Лебедянский — Н. Подгорный, мать Лебедянского — В. Сперантова, Блинов — Б. Фрейндлих, Кнопка — Л. Барабанова, Рубцов — В. Кенигсон, Юлия — Г. Никулина, Инка-эстонка — Л. Чурсина, Сиротин — А. Январев, Сабодаж — С. Чекан.

В эпизодах: А. Анисимов, В. Казаринов, Л. Лемке, П. Суханов, В. Титова, Л. Штыкан.

ОДЕССКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Вертикаль», 8 ч.

Автор сценария С. Тарасов при участии Н. Рашеева; режиссеры-постановщики: С. Говорухин, Б. Дуров; главный оператор А. Осипов; художник М. Заяц; композитор С. Губайдуллина; автор песен В. Высоцкий; звукооператоры: Г. Коненкин, А. Нетребенко; режиссер С. Пучинян; редактор В. Решетников; директор картины В. Дмитриев.

В ролях: Рита — М. Кошелева, Геннадий — Г. Воропаев, Никитин — А. Фадеев, Ломов — Г. Кульбуш, врач — Л. Лужина, Виссарион — Б. Закариадзе, радист — В. Высоцкий. Исполнитель песен В. Высоцкий.

●

«Анетта», 2 ч.

Автор сценария Б. Шустров; режиссер-постановщик Г. Шмованов; оператор Л. Жилкин; режиссер Г. Чернышева; художник С. Жаров; композитор А. Красотов; звукооператор А. Нетребенко; редактор Н. Брыгин; директор картины Г. Коган.

В главных ролях: Анетта — В. Алтайская, Коля — В. Пименов, старпом — В. Панария, капитан — Д. Орловский.

В эпизодах: В. Евченко, Н. Кошкин, В. Степаненко, В. Стоянов, А. Чинов, В. Федоренко.

СВЕРДЛОВСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Белая лошадь», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Б. Халзанов; оператор И. Артюхов; художник В. Расторгуев; композитор Б. Ямпилов; звукооператор Б. Глеков; редактор Л. Козлова; директор картины С. Игнатов.

В ролях: старик — Ц. Дамдинов, старуха — Ц. Гончикова; капитан — Б. Аюшин.

В эпизодах: Б. Вампилов, М. Гунтупов, С. Кормушкина, Б. Халзанов.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Запомним этот день», 10 ч.

Авторы сценария: А. Кулешов, М. Лужанин; режиссер-постановщик В. Корш-Саблин; главный оператор Ю. Фогельман; художник Ю. Альбицкий; композитор Е. Глебов; звукооператор В. Демкин; режиссеры: Ю. Рыбченок, Н. Калинин; редактор М. Березко; директор картины С. Тульман.

В ролях: Камлюк — Ю. Пузырев, Сашка — А. Потапов, Наташа — С. Макарова, Люба — Н. Никитина, Равинский — В. Белокуров, Ясень — Н. Еременко, Жилин — Л. Золотухин, председатель Минского Совета — В. Емельянов, Печенка — В. Балашов, Курт — У. Лиелдидж; крестьяне: Г. Глебов, В. Дедюшка, Г. Макарова; помещица — А. Обухович; полковой комитет: И. Савкин, В. Маренков, П. Кашлаков; пан эконом — З. Стомма.

В эпизодах: Л. Грантиныш, А. Смирнов, Г. Калчицкий, В. Акуратерс, Ю. Сидоров, Н. Крюков, В. Поначевный, Ю. Галкин, И. Сретинский, В. Кудревич, А. Барановский, В. Белохвостик.

●

«Восточный коридор», 10 ч.

Авторы сценария: А. Кучар, В. Виноградов; режиссер-постановщик В. Виноградов; главный оператор Ю. Марухин; художник Е. Игнатьев; композиторы: М. Таривердиев, Э. Хагагортян; звукооператор С. Шухман; режиссер В. Рыбарев; редактор В. Гузанов; директор картины И. Филоненко.

В ролях: Р. Адамайтис, В. Нехорошева, Л. Абрамова, В. Плют, Г. Глебов, Е. Рысина, В. Титова, Б. Марков, В. Кашпур, Н. Барабанов, Б. Бабкаускас, В. Акуратерс.

В эпизодах: Н. Трусов, С. Паска, А. Иванов, И. Матвеев, Л. Доброва, Л. Шифрин, А. Мелдутис, Е. Шулдайте, В. Уральский, И. Лазариди, Л. Баранчик, С. Лукьянчиков.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Он убивать не хотел...», 9 ч.

Авторы сценария: Г. Асатиани, Г. Шенгелая; режиссер-постановщик Г. Шенгелая; операторы: Г. Калатозишвили, И. Амасийский; художники: В. Арабидзе, Р. Махарадзе; режиссеры: З. Гудавадзе, Л. Горделадзе; музыкальное оформление С. Жвания; звукооператор М. Нижарадзе; редакторы: А. Салуквадзе, М. Саралидзе; директор картины Ш. Лаперадзе.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Роли исполняют и дублируют: Маци Хвития — А. Габечава (дублирует Ф. Яворский), Эка — М. Абазадзе (Н. Меньшикова), Кочойя — Г. Кавтарадзе (В. Ферапонтов), Омар Маргания — Д. Абашидзе (Н. Граббе), Дзгвиби — Р. Хобуа (В. Файнлейб), Хвича — В. Цуладзе (О. Мокшанцев), правительница Дадиани — Л. Асатиани (С. Коновалова), Джогория — Г. Геловани (А. Толбузин), князь Джамлет — К. Кавсадзе (Ю. Саранцев), священник — Д. Купарадзе (Я. Беленький), маленький Кочойя — З. Кипшидзе (Сережа Шибанов).

●

«Игра без ничьей», 10 ч.

Авторы сценария: Ю. Кавтарадзе, К. Исаев, Л. Алексидзе; режиссер-постановщик Ю. Кавтарадзе; главный оператор Д. Маргиев; главный художник Д. Такайшвили; режиссер Д. Абашидзе; композитор К. Певзнер; звукооператор Т. Нанобашвили; редакторы: Г. Бараташвили, А. Махарадзе, А. Салуквадзе; директор картины Ш. Ходжава.

В ролях: полковник — Г. Ткабладзе, майор — Г. Чохонелидзе, капитан — И. Кахиани, лейтенант — Т. Даушвили, Натэла — М. Кавтарадзе, Лика — М. Кежерадзе, «археолог» — В. Акуратерс, «Дельфин» — Р. Лигерс, Кооль — А. Видениекс, Резо — Т. Квеладзе, директор магазина — Б. Ципурия, Дали — Л. Гудадзе, Бернар — А. Смиранин, отчим — Г. Габелашвили.

В эпизодах: Г. Талаквадзе, И. Гвинчидзе, Л. Читайшвили, Ш. Геденанишвили, Д. Церодзе, А. Бокучава, Г. Матарадзе, Ш. Цитайшвили, Б. Андроникашвили, Ш. Нозадзе, В. Салакая, С. Начкебия.

КИНОСТУДИЯ «КИРГИЗФИЛЬМ»

«У каждого своя дорога», 7 ч.

Авторы сценария: Б. Сагымбеков, В. Шерстюков; режиссер-постановщик М. Ковалев; главный оператор Г. Навроцкий; художник Н. Резник; композитор Ю. Саульский; звукооператор В. Левкович; редактор К. Каимов; директор картины В. Хасанов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Антонов.

Роли исполняют и дублируют: Мамбет Асанханов — Н. Жантурин (дублирует Е. Копелян), Малтабар —

Н. Рахимов (Н. Гаврилов), Джангер — М. Асанбаев (А. Демьяненко), Анара — Д. Асанова (Л. Колпакова), Нур — Т. Темиркулов (С. Фесюнов), Индрис — С. Жумадылов (Л. Жуков), Асан — Т. Бердалиев (Ю. Соловьев), Катаган — К. Рысмендеев (Н. Кузьмин).

КИНОСТУДИЯ «УЗБЕКФИЛЬМ»

«Нежность» («Карнавал»), 7 ч.

Автор сценария О. Агишев; режиссер-постановщик Э. Ишмухамедов; главный оператор Д. Фатхуллин; художник М. Чочиев; композитор Б. Троцюк; звукооператор А. Кудряшов; режиссер М. Абзалов; редактор К. Гельдыева; директор картины А. Ишанходжаев.

В ролях: Лена — М. Стерникова, Тимур — Р. Нахапетов, Санджар — Р. Агзамов, Мамура — М. Махмудова, Ульфата — С. Бородина, Марат — Т. Рахимов, Шухрат — Ш. Иргашев.

В эпизодах: З. Хидоятова, Р. Сагдуллаев, М. Чочиев, Д. Хамраев, В. Голоянц и другие.

КИНОСТУДИЯ «КИЕВНАУЧФИЛЬМ»

«Маруся Богуславка», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Н. Василенко; художник Ю. Скирда; оператор Г. Островский; композитор Л. Колодуб; звукооператор И. Чефранова; художники-мультипликаторы: В. Бобров, А. Солин, Н. Чурилова; редактор С. Куценко.

Думы поет А. Архипов.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Следопыт», 1 ч.

Автор сценария С. Прокофьев; режиссер П. Носов; художник-постановщик К. Карнов; оператор Е. Ризо; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; текст песен И. Холина; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: И. Подгорский В. Арбеков, Л. Каюков, С. Жутовская, В. Пекарь, В. Попов, Э. Маслова, Б. Чани; редактор Н. Абрамова; директор картины Ф. Иванов.

●

«Как стать большим», 1 ч.

Авторы сценария: Г. Циферов, Г. Сапгир; режиссер В. Дегтярев художник-постановщик А. Курицин; оператор В. Сидоров; композитор Т. Назарова; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: В. Пузанов, П. Петров; куклы и декорации выполнили: В. Куранов, Л. Лютинская, Ф. Олейников, В. Калашникова, В. Абакумов под руководством Р. Гурова; редактор Н. Абрамова; директор картины Н. Битман.

●

«Самый, самый, самый», 2 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик В. Ливанов; художник-постановщик М. Жеребчевский; оператор М. Друян; композитор Г. Гладков; звукооператор Г. Мартынюк; художники: В. Шевков, А. Носырев, Я. Вольская, С. Жутовская, О. Сафронов, Ю. Кузюрин, А. Алешина, О. Орлова, Е. Вершинина, Р. Миренкова, В. Пекарь, А. Солин, С. Дежкин, В. Нефедова, Л. Рыбчевская, И. Светлица; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

В ролях: Е. Понсова, В. Корецкий, В. Сперантова, Р. Зеленая, К. Румянова, В. Балашов, В. Туманова, Л. Земляникина, И. Тарханов, А. Баранов; поют: Н. Поставничева, М. Рыба.

●

«Жу-жу-жу», 1 ч.

Автор сценария В. Ливанов; режиссер и художник-постановщик Л. Мильчин; оператор М. Друян; художники: Г. Баринова, В. Бобров, А. Давыдов, И. Давыдов, А. Носырев, К. Чикин, И. Троянова; композитор В. Гамалия; звукооператор Б. Фильчиков; редактор А. Снесарев; директор картины Г. Кругликов.

●

«Гордый кораблик» (по сказке А. Митяева), 2 ч.

Авторы сценария: А. Митяев, В. Бордзиловский; режиссер-постановщик В. Бордзиловский; художники-постановщики: В. Тарасов, А. Трусов; оператор Е. Петрова; композитор Л. Тер-Татевосян; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: В. Арбеков, А. Абаренов, Б. Бутаков, А. Петров, В. Зарубин, В. Угаров; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Текст читает В. Литвинов.

●

«Рай в шалаше», 1 ч.

Автор сценария М. Владимов; режиссер И. Аксенчук; художник-постановщик Н. Богомолова; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; оператор М. Друян; художник-декоратор В. Харитонова; художники-мультипликаторы: Е. Комова, В. Пекарь, В. Лихачев, И. Подгорский, А. Абаренов, В. Угаров; редактор А. Снесарев; директор картины Ф. Иванов.

●

«Межа», 2 ч.

Автор сценария Ю. Киршон; режиссер В. Котеночкин; художник-постановщик С. Русаков; композитор В. Купревич; оператор Е. Петрова; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Ю. Бутырин, О. Сафронов, В. Кушнерев, В. Зарубин, В. Крумин, Л. Каюков, А. Алешина, Б. Бутаков, Д. Анпилов, Г. Сокольский, С. Скребнева, С. Маракасов; редактор А. Снесарев; директор картины Ф. Иванов.

Роли озвучивают: А. Папанов, Е. Весник, В. Алчевский.

●

«Фитиль» № 54 (всесоюзный сатирический киножурнал).

«На дрова» (ЦСДФ).

Автор-оператор С. Киселев; текст М. Розовского.

«Собачий бред» («Союзмультфильм»).

Автор С. Михалков; режиссер В. Котеночкин; художник С. Русаков; оператор Б. Котов.

«Эх, яблочко!» (Укркинохроника).

Автор Е. Кац; текст Б. Лобкова; оператор Ф. Клименко; композитор Л. Тер-Татевосян.

«Занимайтесь самбо!» («Мосфильм»).

Автор и режиссер А. Митта; оператор Н. Васильков; композитор Э. Артемьев.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

●

«Фитиль» № 55 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Золотые руки» (Рижская киностудия).

Автор Б. Лобков; режиссер А. Лейманис; оператор Г. Индриксон.

В ролях: С. Васильев, В. Глухов, А. Михайлов.

«Разберем-соберем...» («Союзмультфильм»).

Авторы: Г. Дробиз, О. Новожилов; режиссер И. Аксенчук; художник Н. Богомолова; оператор М. Друян; композитор М. Мееровнч.

«Незаменимый» (Свердловская киностудия).

Автор М. Жванецкий; режиссер Н. Жуков; оператор И. Лукшин.

В ролях: Б. Ситко, К. Максимов.

«Стаканчики граненые» («Мосфильм»).

Автор И. Магитон; режиссер Е. Карелов; оператор Н. Васильков; композитор Е. Птичкин.

Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Рыцарь без доспехов», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария Валерий Петров; режиссер Борислав Шаралиев; оператор Атанас Тасев; художник Мария Иванова.

Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа И. Майоров.

Автор русского текста Т. Савченко; редактор Л. Балашова.

Роли исполняют и дублируют: Ваня— Олег Ковачев (дублирует Сережа Шибанов), мать— Мария Русалиева (А. Кончакова), отец—Цвятко Николов (Б. Кордунов), дядя Георгий —Апостол Карамитев (Ф. Яворский), учительница— Таня Масалитинова (Н. Меньшикова), Буратино — Вихор Стойчев (Н. Румянцева), друзья Вани: Олег Попов (М. Виноградова), Славчо Николов (М. Корабельникова), Розамунда — Катя Стоянова (Ира Красногорская).

●

«Вечный календарь», 8 ч.

Производство Студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Автор сценария и режиссер Петр Донев; оператор Борис Янакиев; художник Богоя Сапунджиев; композитор Кирил Дончев.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Войтецкий; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Димка — Маргарита Пехливанова (дублирует И. Выходцева), Йошка — Стефан Мавродиев (В. Ферапонтов), Йордан — Иван Братанов (К. Тыртов), Пантелей — Илия Добрев (В. Прокофьев).

●

«На перепутье», 8 ч.

Производство студии художественных фильмов в Софии, Болгария.

Авторы сценария: Вера Стоименова, Димитр Петров; режиссер Димитр Петров; оператор Трендафил Захариев; художник Милко Маринов; композитор Симеон Пиронков.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа М. Володин; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Автор русского текста М. Михелевич; редактор К. Никонова.

Роли исполняют и дублируют: отец— Георгий Георгиев (дублирует В. Ковальков). Пламен — Януш Алурков (М. Виноградова), мать—Виолета Минкова (А. Маркова).

●

«Облава в январе» («Холодные дни» по повести Т. Череша), 10 ч.

Производство «Мафильм», Венгрия.

Автор сценария и режиссер Андраш Ковач; оператор Ферец Сечени.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Ю. Васильчиков; звукооператор дубляжа С. Юрцев.

Автор русского текста Н. Герман; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: майор Бюки — Золтан Латинович (дублирует Н. Александрович), Роза, его жена — Маргит Бара (Н. Никитина), капитан Тарпатаки — Иван Дарваш (В. Тихонов), прапорщик Поздор — Тибор Силади (А. Фриденталь), Сабо — Адам Сиртеш (А. Толбузин), Кассени — Дьюла Бенкё (А. Алексеев), полковник Грашши— Томаш Майор (С. Цейц), Дорнер — Иштван Авар (А. Карапетян).

●

«Бумеранг», 9 ч.

Производство творческого коллектива «Студио», Польша.

Авторы сценария: Ежи Яницкий, Леон Жанно; режиссер Леон Жанно; оператор Тадеуш Вежан; художники: Адам Новаковский, Ромульд Шпотаковский, Эдмунд Секерский; композитор Войцех Килар.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Э. Волк; звукооператор дубляжа Н. Писарев.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор П. Павлов.

Роли исполняют и дублируют: Ева — Барбара Брыльска (дублирует М. Дроздовская), Курт — Холгер Малик (А. Белявский), отец Евы — Здислав Карчевский (И. Рыжов), Владек — Павел Галя (С. Никоненко), учитель — Владислав Красновецкий (Е. Шутов).

●

«Лекарство от любви», 10 ч.

Производство творческого коллектива «Сирена», Польша.

Авторы сценария: Иоанна Хмелевска, Ян Батори; режиссер Ян Батори; оператор Антони Буйтович; художник Здзислав Келановский; композитор Анджей Тжасковский.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Шепотинник; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Иоанна Калина Ендрусик (дублирует Р. Макагонова), Янка — Кристина Сенкевич (М. Виноградова), Анджей — Анджей Лапицкий (Ф. Яворский), Януш—Венчислав Глинский (О. Мокшанцев).

●

«Гайдуки», 9 ч.

Производство киностудии «Бухарест», Румыния.

Авторы сценария: Еуджен Барбу, Николае Михаил, Михай Оприш; режиссер Дину Коча; оператор Джордже Войку; художники: Николае Теодору, Филип Думитру; композитор Мирча Истрате.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа В. Дмитриев.

Роли исполняют и дублируют: Амза— Ион Бесойу (дублирует А. Сафонов), Аница—Марга Барбу (Т. Семина), Сырбу— Амза Пелея (Ф. Яворский), Мария — Елизавета Жар (Д. Столярская), Ахмед-паша — Ион Финтештяну (Ч. Сушкевич), господарь— Фори Этерле (В. Файнлейб), Беливака — Александру Джугару (И. Рыжов), поп Расстрига — Тома Караджиу (А. Карапетян).

●

«Праздники любви» («Галантные празднества»), 9 ч.

Совместное производство киностудии «Букурешть» (Румыния), и «СНЕ Гомон» (Франция).

Автор сценария и режиссер Рене Клер; оператор Кристиан Матра; художник Жорж Вакевич; композитор Жорж Ван Парис.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

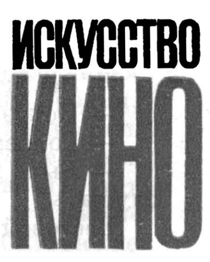
Автор русского текста Л. Потемкин; редактор З. Павлова.

Роли исполняют и дублируют: Жоликер — Жан Пьер Кассель (дублирует О. Голубицкий), маршал Аламбер — Дьердь Ковач (В. Осенев), принц Больс— Жан Ришар (А. Полевой), принцесса Елена — Женевьева Кассиль (Н. Крачковская), Фредерик — Флорин Василиу (Н. Коваленко), Тома — Филипп Аврон (И. Ясулович), Дивина, актриса — Мари Дюбуа (И. Карташова).



Ю. ДУНСКИЙ, В. ФРИД

СЛУЖИЛИ ДВА ТОВАРИЩА



Мы не ставили перед собой задачу написать документальный очерк о Перекопской операции.

В меру своего умения мы стремились воссоздать лишь как можно точнее характеры людей, атмосферу времени.

По звонкой дороге скакал верховой. В том году осень была сухая, холодная. От сухости и холода степь, лежавшая по обе стороны шляха, покрылась паутиной трещин. На краю степи стояло село. Туда и направлялся верховой.

Село это было маленькое и обиженное войной: обгорелый ветряк, церквушка с отбитой головою. Возле ветряка взвод пехотинцев проводил ученья.

Бойцы штурмовали колючую проволоку, натянутую в три ряда, — кромсали ее садовыми ножницами, рубили лопатами.

Верховой подъехал к командиру взвода и спросил, не нагибаясь с седла:

— Боец Некрасов — имеется у тебя такой?

— Нету,— качнул головой командир.

Всадник понаблюдал немного за пехотинцами, как они дерут и без того никудышные гимнастерки о колючки проволоки.

— Не жалей портков, пехота! — крикнул он поощрительно.

Сам верховой одеждой сильно отличался от замурзанных пехотинцев и был доволен этим. Папаху-кубанку он добыл смушковую, галифе — малинового сукна.

Комвзвода стерпел насмешку. У него был свой интерес.

— Слушай, товарищ... Как там насчет наступления? Чего у вас в штабе болтают?

— А у нас в штабе не болтают, — кинул верховой через плечо и пустил коня рысью.

В селе, во всех его мазаных хатах, размещались бойцы 61-й дивизии. На белых каменных заборчиках сушились гимнастерки и нательные рубахи.

Верховой остановился у церковного двора. Там заботливый к людям политработник проводил занятие по ликбезу. Аспидных досок взять было неоткуда, бумаги тоже. Ученики — кто с усами, а кто и в бороде — выводили корявые буквы мелом на лопатках.

Всадник придержал коня и спросил:

— Эй, земляки... У вас бойца Некрасова нема?

— Некрасова нету, Пушкин есть! — крикнул боец в лаптях.

— Смотри, какой грамотей,— удивился верховой и сплюнул.— Прямо профэссор. И чего это тебя азбуке учат?

— Штабной!.. А, штабной!— загалдели неграмотные.— Ты скажи там в штабе — наступать пора!

Но штабной не захотел разговаривать и поехал дальше.

Он остановился посреди базарной площади. Площадь была заставлена обозными телегами, тачанками пулеметной команды.

На одной телеге стоял курчавый молодой человек в пенсне и кожаной фуражке. Он вдохновенно декламировал:

Раз однажды у солдата,
Еремеева Кондрата,
По невежеству-незнанью
Не слыхавшего про баню,
Завелися вши да гниды...

Бойцы, столпившиеся вокруг телеги, уважительно слушали. Послушал и вестовой из штаба. Потом тронул чье-то плечо нагайкой и тихонько спросил:

— Это кто? Артист?

— Доктор, Семен Маркович... Всё сам сочиняет.

— Голова! — одобрил вестовой.— Слушай, тут Некрасова-бойца нету?

— Был, да куры склевали,— сердито сказал кто-то, кому этот разговор мешал слушать.

Вестовой отъехал. Вслед ему летело:

Вши бывают головные,
И бывают платяные —
Где какая вошь живет,
То и кличку ту несет!

Посреди площади стоял венский стул. На нем, широко расставив ноги в латаных сапогах, сидел комполка. Боец татарин брил ему голову.

— Доброго здоровьичка, товарищ Приходько! — сказал вестовой. — Я бойца Некрасова шукаю... Не знаете такого?

Командир полка сдул с усов мыльную пену и ответил:

— Почему не знаю? Он со второй роты... Вон он, у колодца.

Вестовой глянул, но мало что увидел. Боец Некрасов нагнулся в колодец так глубоко, что наружу торчала только его казенная часть, обтянутая самодельными штанами из мешковины.

Подъехав поближе, вестовой прочитал на мешковине, на самом неподходящем месте: «И СЫНЪ». (Отец, глава фирмы, достался, видимо, владельцу других штанов.)

— Некрасов! — сказал штанам вестовой. Из колодца гулко раздалось:

— Ну, что?

— Сей минут отправляйся в штаб дивизии. Начдив тебя требует.

Недалеко от колодца дымила полевая кухня. Повар, услышав про штаб, насторожился:

— А я его не пущу! Нехай он мою ведёрку поймает... Он ведерку упустил!

— Ты не командовай... Ишь, наел пузо, толстобрюх! — сказал вестовой злобно и несправедливо, потому что повар был не толстый, скорее даже худой. Но это уж так полагалось — попрекать поваров толстым пузом.

Боец Некрасов разогнулся. Был он очень большой, даже сутулился от своего высокого роста. Он положил багор, которым думал выудить ведерко, и осторожно спросил у вестового:

— А зачем в штаб?

— Там скажут. Давай быстро.

Лошадь вестового перебирала тонкими ногами, тянула морду к колодцу, откуда пахло водой. Повар вздохнул и подобрал багор.

— В штаб так в штаб... А чего там про наступление слышно? Скоро?

— Покамест неизвестно.

— Это тебе неизвестно,— ехидно сказал повар.— А им, кто повыше, — очень хорошо известно...

ПОЛЕВОЙ ШТАБ ДИВИЗИИ. 4 НОЯБРЯ 1920 ГОДА

Карта Украины и Крыма.

— Дорогие товарищи! — слышится хриповатый голос.— Что такое Крым во всероссийском масштабе? Так, кое-что, пупочка. Вот я ее ладошкой прихлопнул — и нет ее на виду... Но так может рассуждать совсем глупый дурак. А мы с вами оценим боевую обстановку с умной точки зрения!..

Около карты стоял начдив. Комната была полна военных — в кожаных тужурках, во френчах, в гимнастерках.

— И вы, товарищи политработники,— продолжал начдив, — должны вникнуть сами и довести до каждого бойца... Крым является последним оплотом для белых гадов. Мы их туда со всей России согнали — офицерья невпроворот, погон к погону стоят. Цельные полки из одних офицеров... И драться они будут озверело, имея против нас броневики, аэропланы и артиллерию всякого калибра... Между прочим, Врангель ведет спешные переговоры с Англией и Францией. И если успеет заключить согласие о полной военной помощи, то наше дело будет швах. Но мы этого не смеем допустить. Вся Советская Россия стоит у нас за спиной и просит раздавить этот змеючник, вырвать кусючее жало... Теперь вы меня спросите, а как нам его раздавить, если Крым укреплен неприступно? Тут тебе Турецкий вал, тут Сивашские

болота — всюду рвы, стены, колючая проволока, всюду сплошь пушки и пулеметы... Могу ответить: не знаю как, но только Крым будет наш. Потому что душа не может больше терпеть. Надо кончать войну и начинать мирную жизнь, которую все ждут, но никак не дождутся... И это будет радость и полная победа революции!..

Когда начдив говорил про мирную жизнь, в комнату протиснулся ординарец. Он дождался передышки и доложил:

— Товарищ начдив, к вам боец Некрасов. Который по срочному вызову.

— Пускай подождет,— сказал начдив.

Боец Некрасов прохаживался взад-вперед у входа в штаб. Помещался штаб в доме богатого колониста — полутораэтажном, крытом черепицей.

В своем ожидании Некрасов размышлял, вернется ли весною аист в лохматое гнездо над крышей, к чему здесь, у штаба, стоит полевое орудие, и зачем его, незаметного бойца Некрасова, потребовали к начальству. Размышляя, он напевал себе под нос довольно бессмысленную песенку:

Служили два товарища... ага...
Служили два товарища... ага...
Служили два товарища в однем и тем полке...

На лавочке возле крыльца сидели рядком три кавалериста и лузгали тыквенные семечки. Были они, наверное, ординарцы или вестовые — балованный народ.

— И сын...— прочитал один из них на штанах Некрасова.— Эх, землячок, мало ты написал на своих галифях!..

— У него сиделка широкая,— сказал другой.— Туда всех можно напечатать: и сына, и отца, и святого духа.

Некрасов к таким шуткам давно привык и продолжал гулять своей дорожкой. Третий кавалерист — человек, видимо, злой и самолюбивый — крикнул:

— Ты отвечай, когда к тебе разговаривают! А то сдерем твои расписные — и ходи, свети кормой!

Некрасов опять ничего не сказал. Тогда третий кавалерист, будто ненарочно, сунул ему в ноги конец шашки. Некрасов споткнулся, но устоял. По-прежнему молча он протянул длинную руку и сорвал с кавалериста фуражку. Затем нагнулся к станине пушки, приподнял ее плечом и сунул фуражку под колесо.

— Ах, зараза! — закричал кавалерист и вскочил драться. Но тут с крыльца строго позвали:

— Некрасов! К начдиву. По-быстрому!

Некрасов без торопливости двинулся к дверям.

Кавалерист погрозил его спине кулаком и пошел выручать свою фуражку. Но, как ни тужился, приподнять пушку не сумел. На подмогу пришел второй кавалерист — а пушка все равно не поддавалась. Только втроем они исхитрились стронуть ее и достать фуражку...

Совещание политработников кончилось. Теперь кроме начдива в комнате были только Некрасов и еще один военный в летах — начальник штаба дивизии.

— Точно,— сказал начдив, глядя в какую-то бумажку.— Некрасов Андрей Филиппович. Все сходится... Да ты садись, Некрасов.

Андрей сел, удивляясь неожиданному почету. Начдив между тем говорил:

— Вот, черти, надымили!.. И махорка у них злая, хуже иприта... А я табак вообще презираю. — Он смущенно улыбнулся и постукал себя пальцем по груди...— Силикоз у меня... Но это присказка, а сказка вот какая: ты ведь в мирное время был фотограф?

— Вообще-то я студент был... Но когда выгнали — действительно работал года два фотографом.

— Это хорошо. Это прямо замечательно. Сейчас мы тебя приладим к твоему родному делу... Трофимов! — крикнул он в сторону закрытой двери.— Волоки эту дуру сюда!

Дверь распахнулась, и ординарец внес в комнату глазастый и ушастый аппарат на трехногом штативе.

— Во!.. Боевой трофей,— объяснил начдив и закашлялся. А начштаба поднял голову от своих важных бумаг, чтобы добавить:

— Камера «Пате» и к ней пленка, две тысячи футов.

— Так это же для киносъемки,— разочарованно сказал Андрей. А начдив продолжал радоваться:

— То-то и оно! Будет теперь у нас своя киносъемка... А тебя назначаю съемщиком.

— Не могу, товарищ начдив,— сказал Андрей в смущении.— Тут нужен специалист. Я с этой аппаратурой незнаком.

Начдив перестал улыбаться. На скулах у него обозначились красные пятаки.

— Вот ты как заговорил!.. А я что, всю жизнь дивизией командовал?..Я вот кем командовал! — Он выставил перед Андреем две тяжелые ладони.— Да к ним кайло. Вот и вся аппаратура!.. Что это за не могу?! Я таких людей не люблю. Сказано тебе быть съемщиком — значит, будешь! И кругом марш!

Андрей не первый день служил в армии. Спорить с начальством он не стал, а вытянулся и грустно сказал:

— Есть!

Тогда начдив смягчился.

— Чудила-крокодила... Кино — это ж большое дело, кино! «Женщина-вампир», «Сказка любви роковой»... Сидишь — обмираешь! Или возьми видовые: «Приезд Пуанкаре в Алжирию», «Коронация короля Георга»...

Он перегнулся к Андрею и сказал хитро, как сообщнику:

— Но мы с тобой будем сымать совсем другое... У меня какая идея? Заснять наших красных героев, ихнюю революционную доблесть и славу!..

Начштаба слушал эту речь с плохо скрытым нетерпением.

— Меня это предприятие интересует в чисто военном аспекте,— сказал он, едва начдив закрыл рот.— Вы, товарищ, наладите мне воздушную разведку. В связи с предстоящим наступлением... Будете снимать с аэроплана перекопские укрепления белых. Ясно?

Седые усики у начштаба топорщились, два верхних зуба торчали вперед, и был он похож на злую умную крысу. Андрей покосился на него и осторожно ответил:

— Постараюсь.

— Да, вы уж постарайтесь,— попросил начштаба своим интеллигентным голосом.— А то ведь пойдете под трибунал.

СЕВАСТОПОЛЬ. 4 НОЯБРЯ 1920 ГОДА

В городе было плохо с жильем. У входа в маленькую гостиницу «Париж» расположились те, кто надеялся каким-нибудь чудом получить номер. Они сидели на узлах, на корзинах.

Немолодой офицер тюкал крутым яйцом об уголок чемодана: собирался кормить сынишку. Девочка лет тринадцати, оставив без присмотра порученные ей пожитки, приплющила нос к зеркальному стеклу, смотрела, что делается внутри, в вестибюле.

Там тоже ждали — и тоже чуда. На стойке около портье был выставлен плакатик: «Вакантных номеров нет».

Вестибюль был переполнен и обжит, как вокзал: люди дремали, перекусывали, разговаривали.

— Почему на бочке с порохом? — спорили в углу, под зелеными перьями пальмы.— Генерал Врангель ручается, что в ближайшие двадцать лет Крым они не возьмут.

— Эка хватил — двадцать лет! Ну год, ну два, ну три...

На валике дивана пристроился офицер-артиллерист. Катая в пальцах незажженную папироску, он жаловался товарищу:

— Пара сапог — восемьдесят тысяч, портупея — двадцать тысяч, гимнастерка-дерьмо — тридцать тысяч. Откуда я возьму? У меня фамильных брильянтов нету...

К ним подошел молоденький прапорщик, пьяный до полного неприличия. Он навел на офицеров маленький черный пистолет и гаркнул:

— Руки вверх!

Артиллеристы вздрогнули. Разговор сломался на полуслове.

Пистолет на самом деле был зажигалкой, сделанной в виде браунинга. Прапорщик ширкнул колесиком, вызвав к жизни желтый огонек:

— Прошу!

Но артиллерист не стал прикуривать, а сказал брезгливо:

— Идите... Идите спать, прапорщик.

Пьяный, не обидевшись, отошел.

В каморке швейцара седой представительный господин гладил брюки на доске, обтянутой шинельным сукном.

— Я это слышал от самого Василия Витальевича,— говорил он взволнованно.— Будем действовать на манер крымского хана...

Его слушатель — лысый, с сумочками под умными глазами— скептически двигал бровью, но не перебивал.

— Отсидимся пока за Перекопским валом, благо он неприступен, а там, глядишь, и набеги станем делать на Красную Русь...

Дверь скрипнула, и седой господин обеспокоенно повернул к ней голову. Брюки, которые он гладил, были единственные — он стоял в пиджаке и кальсонах.

В швейцарскую ввалился пьяный прапорщик со своим пистолетом.

— Р-руки вверх! — приказал он. И, насладившись испугом штатских, щелкнул зажигалкой.— Прошу!

— Ну, что это, господа! — Лысый высунулся в вестибюль.— Уберите же его. Это омерзительно!

С разных сторон на прапорщика закричали:

— Лукашевич!.. Хватит тебе!.. Надоел!

— А где Брусенцов?.. — вспомнил вдруг прапорщик.— Где мой Саша Брусенцов?

— Вот это правильно. Иди к нему... Он у себя в номере.

Прапорщик Лукашевич, спотыкаясь о ступеньки, стал подниматься по лестнице.

Пройдя по темному гостиничному коридору, прапорщик отыскал нужный ему номер. Нацелившись зажигалкой, он толкнул ногой дверь и скомандовал:

— Руки вверх!

В ответ из темной комнаты ударило узкое пламя, грохнул выстрел. Прапорщик постоял секунду и упал головой вперед...

В номере зажегся свет. На кровати у стены сидел голый до пояса человек с пистолетом «манлихер» в руке. Рядом с ним лежала, зарывшись лицом в подушку женщина. Видны были только спутанные длинные волосы.

Человек поглядел на того, кого только что застрелил, увидел погоны на узеньких плечах, светлый стриженый затылок и растерянно сказал:

— Так... Очень мило.

Из коридора слышалось хлопанье дверей, быстрый топот каблуков — соседи бежали узнать, в чем дело. Маленький номер сразу заполнился людьми, по большей части офицерами.

— Кого это?.. Что случилось? — спрашивали они друг у друга. Стрелявший объяснил:

— Это Сережка Лукашевич... Я в темноте не узнал.

В номер торопливо вошел загорелый плечистый полковник. За ним шла девушка— сестра милосердия.

— Поручик Брусенцов! Что здесь происходит? — недовольно спросил полковник.— Кто стрелял?

Брусенцов встал было с постели, потянув за собой простыню, которой прикрывался. Но простыня была одна на двоих. Ойкнув, женщина рванула ее на себя, и Брусенцову пришлось снова сесть. Так, сидя, он и отвечал полковнику:

— Стрелял, естественно, я...— Он со злобой поглядел на тяжелый австрийский пистолет.— В комнату кто-то ворвался и заорал: руки вверх!.. А у меня под подушкой пистолет. Я и выстрелил... А это, оказывается, Лукашевич, адъютант Миронова...

— Попрошу имя и фамилию вашей дамы,— сказал полковник.

Брусенцов, несколько смутившись, повернулся к женщине:

— Как тебя зовут?

Та подняла на полковника испуганные глаза.

— Ксана... Нестеренко Ксения.

— Вы подтверждаете слова поручика?

— Да. Все так и было, как они рассказали. Той с револьвером зайшол, а они...

— Да не револьвер это,— с досадой перебил кто-то из офицеров,— зажигалка... Он пошутить хотел.

— Вот и пошутил,— сухо сказал полковник. И велел женщине:— Одевайся и можешь идти... А вам, поручик, тоже советую одеться. И, пожалуйста, сдайте оружие. Вы под домашним арестом.

Брусенцов молча отдал полковнику пистолет.

Сестра за это время успела с помощью двух офицеров перевернуть Лукашевича на спину и расстегнуть на нем китель. Теперь она поднялась с колен и сказала:

— По-моему, он умер... Пульса нет.

Никто не перекрестился, не снял фуражку — как-то обстановка не располагала.

— Сестра,— попросил полковник,— может быть, вы побудете с ним? До прихода врача?

Сестра покорно кивнула.

...Прапорщик лежал уже не на полу, а на постели Брусенцова. Рядом сидела сестра милосердия. Сам Брусенцов, в английском френче и бриджах, шагал по комнате, скрипя сапогами. Больше в номере никого не было.

— Ну, что вы на меня смотрите, как... как сова из дупла,— раздраженно сказал Брусенцов. Сестра, действительно, смотрела на него с непониманием и страхом.

— Молчим?.. Понятно. Убить мерзавца презрением.

Тогда сестра отвела глаза и сказала:

— Может быть, вы уйдете? Вы уже свое сделали.

— Куда это я уйду? Я здесь под домашним арестом.

— Такие люди, как вы...— сказала сестра дрожащим голосом,—опозорили белое дело... Из-за таких нас ненавидят.

Поручик поглядел на ее милое растерянное лицо и буркнул:

— Много вы понимаете...

Он, видимо, хотел этим ограничиться, но не выдержал и заговорил снова:

— Да, по-идиотски убил приятеля... Так ведь время идиотское!.. Все с ума посходили!— Он вдруг усмехнулся.— И вы тоже сумасшедшая. Тут покойник лежит, вам бы плакать или молиться — а вы про белое дело рассуждаете... Ну что ж, очень мило. Давайте про белое дело...

Брусенцов поглядел на нее опять, и она в первый раз заметила, что глаза у поручика серо-синие, цвета сабельной стали.

— А вы знаете,— сказал он,— что через месяц ни вас, ни меня и вообще никого из наших тут не будет?.. Против нас стотысячная армия. Сто тысяч голодных и злых пролетариев. Да они эти неприступные укрепления зубами прогрызут!..

Сестра подняла к лицу дрожащую ладошку, будто загораживаясь от Брусенцова.

— Какой вы все-таки скверный человек... Вы боитесь — и вам надо, чтобы все боялись. Чтобы потеряли надежду... Зачем? Что я вам сделала?

— Вы — мне? Ничего.

Поручик снова стал шагать из угла в угол. Потом остановился.

— Люди готовы поверить в любую чушь. Только правде никто не верит... У вас у всех одна надежда — Крым. Отберут его, и куда вы денетесь?.. Господа офицеры пойдут в дворники, дамы — на панель... Присутствующие исключаются.

Дверь распахнулась, и вошел офицер, тоже поручик, в черкеске. За ним шли двое солдат. Офицер поклонился сестре, а Брусенцову сказал:

— Саша, поздравляю. Ты под следствием.

Он глянул на покойника и сочувственно поцокал языком.

— Жалко, жалко мальчишку... А?.. Во цвете лет... Ну, пошли.

Брусенцов взял с вешалки шинель и полевую сумку. Потом попросил поручика:

— У вас на конюшне стоит мой Абрек. Скажи Петренко, чтоб смотрел за ним. И пускай проезжает каждый день.

— Слушаю и повинуюсь... Гляди, что у меня есть. Улыбка Антанты.

Поручик в черкеске показал на свои газыри. В них были напиханы сигары. Одну штуку он вытянул и предложил Брусенцову:

— Бери... На губе пригодится.

Сестра спросила:

— Простите, а где же доктор?

Офицер не знал, но галантно ответил:

— Мадемуазель, он будет с минуты на минуту.

Уже в дверях Брусенцов остановился...

— Да! Еще одно дело... Милосердная сестра, где я вас найду? По какому адресу?.. Мы с вами недоспорили.

Сестра закусила губу и промолчала.

— А ведь я вас все равно отыщу,— усмехнулся поручик и вышел из комнаты.

ДЕРЕВНЯ ЖУКОВКА. 5 НОЯБРЯ 1920 ГОДА

Аэродром красной авиации размещался на выпасах за деревней. Самолетов было три, вернее, два с половиной: один — бескрылый, как кузнечик,— находился на ремонте.

Андрей Некрасов стоял возле этого самолета и с грустным интересом смотрел, как в отдалении, за летным полем, авиаторы хоронят товарища.

На могильный холмик водрузили пропеллер, командир сказал какие-то неслышные Некрасову слова. Пятеро летчиков вынули револьверы, выстрелили в воздух,— и в это время плечо Некрасова тронула чья-то рука.

Андрей обернулся и увидел незнакомого человека — щуплого, в кавалерийской шинели чуть не до пяток.

— Здоров! — сказал человек.— Ты, что ли, съемщик?

— Ну я. А вы кто?

Человек в шинели не понял, к кому относится это «вы», и даже оглянулся через плечо, не стоит ли кто сзади. Потом сообразил и улыбнулся.

— Я-то? Карякин я, Иван Трофимович, сын собственных родителей. Прислан тебе на подмогу.— Он поправил на боку наган.— Охранять тебя и вообще для компании...

Тут Карякин замялся и, поскольку был человек честный, добавил:

— Ну, и если что подсобить, таскать тяжести твои — это тоже можно. Есть такое распоряжение... Так что давай дружиться.

Он протянул Андрею руку, и тот с удовольствием пожал ее: иметь помощника было хорошо. Карякин поглядел на могилку, возле которой все еще толпились летчики.

— Это чего?— осведомился он. Андрей объяснил:

— Авиатора хоронят.

— Не нашего? С которым лететь?..

— Да нет,— усмехнулся Некрасов.— Наш пока живой.

Тогда Карякин обратил свое беспокойное внимание на имущество Андрея — зачехленную камеру, штатив, железный сундучок с пленкой.

— Это все наше?.. Сила!— одобрил он.— Я всякую такую механику уважаю. Я ведь сам механический человек. Жестянщик, рабочая косточка... А ты из каких?

— Вот происхождение у меня того... Я как бы попович,— сказал Андрей, смущенно улыбнувшись.— Меня дядька воспитал, священник...

Сказал — и тут же пожалел о своей откровенности. Лицо у Карякина сделалось нехорошее, злое.

— Поп воспитал? А зачем же ты в Красной Армии очутился?.. Мобилизованный?

— Доброволец,— хмуро ответил Андрей.— Бывают такие чудеса: попович за красных, мужик за Врангеля... А известно тебе, что товарищ Ленин из дворян?

На лбу у Карякина надулись кровью жилы.

— Ты... ты товарища Ленина не погань! — сказал он свистящим голосом. — Я тебя за такие разговоры...

И пальцы его цапнули воздух около кобуры. Андрей смотрел на него с огорчением. Карякин перевел дух и продолжал уже поспокойнее:

— Поимей в виду, Некрасов. Я был комроты, а теперь разжалован в рядовые. Потому что гада-военспеца, полковника бывшего, застрелил вот этой своей рукой...

Некрасов поглядел на эту его руку — жесткую, с короткими плашками пальцев. А Карякин закончил:

— У меня на врагов революции глаз очень зоркий... Ты понял, к чему это я?

— Понял, понял,— сказал Андрей.— У косого Егорки глаз шибко зоркий. Одна беда — глядит не туда.

На это Карякин не посчитал нужным ответить, только сплюнул под ноги.

— Цоб! Цоб!.. Цобе! — прокричал мальчишеский голос. Из-за амбара, где были мастерские аэродрома, вывернулась пара волов. Они тянули за собой биплан — латаный-перелатаный, как старый ботинок.

Посреди поля аэроплан остановился. Подросток-погоныч выпряг и увел волов, а летчик осторожно выбрался из кабины, и, хрустя кожаными доспехами, пошел к Некрасову. Все на нем было кожаное, даже брюки. А на кожаной груди, будто амулет, болтался альтиметр.

— Вы со мной летите? — спросил авиатор.— Полезайте... Только аккуратненько.

Карякин подхватил в одну руку аппарат, в другую штатив и весело осведомился:

— Где садиться-то? Назади?

Летчик с недоумением посмотрел на Андрея. Тот неохотно объяснил:

— Это мой помощник.

— Ничего не выйдет. Беру одного пассажира.

— Как это одного? Обое полетим!— заявил Карякин и уперся в летчика ненавидящими глазами. В Карякине перемены от добродушия к лютой злобе и наоборот происходили моментально. Каких-либо промежуточных состояний он не знал.

— Тебе известно, что он за человек?— продолжал Карякин.— Нет?.. Так вот, я его в сортир одного не отпущу, не то что к белым летать!

Авиатор снова поглядел на Андрея. Тот, будто его и не касалось, тихонько напевал:

— Служили два товарища в однем и тем полке...

А Карякин, считая вопрос решенным, уже лез в кабину.

Рыча и содрогаясь, «Хэвилэнд» двигался по небу. Некрасов и Карякин сидели, тесно прижавшись друг к другу, на неудобной скамеечке позади пилота. Оба летели первый раз в жизни, и лица у обоих были уже не земные — застывшие и блаженные.

Над ними висели пышные, как оладушки, облака, а внизу лоскутным одеялом лежала местность, которую следовало заснять на пленку.

Некрасов — он все время смотрел вниз — вдруг заметил, что от их самолета по земле бежит не одна, а две тени. Он огляделся и увидел другой аэроплан, который шел чуть ниже, догоняя их. На плечах пилота поблескивали погоны.

Белый летчик грозил красному кулаком и орал что-то. Но сделать он ничего не мог, потому что тоже был наблюдателем и его «Сопвич» не имел пулемета.

Карякин выругался в ответ, достал из кобуры револьвер и выпустил по «Сопвичу» шесть патронов — весь барабан. Но чужой летчик показал ему кожаный кукиш и отвернул в сторону...

...Теперь «Хэвилэнд» летел над Перекопским перешейком. Каменистая земля была иссечена траншеями, опутана колючей проволокой.

Летчик обернулся и сказал что-то, ткнув рукавицей вниз. Андрей не расслышал, но понял: это и есть знаменитые перекопские укрепления.

Под левым крылом аэроплана плескалась веселая голубая вода Перекопского залива. Направо, на востоке, тоже была вода — зеленая, неподвижная: Гнилое море, Сиваш. А от воды до воды вздыбился Турецкий вал, своими каменными плечами заслоняя вход в Крым.

Надо было начинать съемку. Андрей поднял с колен неуклюжую камеру и приладил ее на фанерном борту.

Раздался сухой треск. Кусок борта оторвался и, трепыхаясь, улетел вниз.

Летчик кричал что-то со своего места; Карякин ухватил Андрея за пояс и тянул к себе; а сам Андрей, свесившись за искореженный борт, мерно крутил ручку своего «Патэ».

Внизу, на валу, засуетились серые фигурки, застрекотали пулеметы.

Андрей перестал снимать и повернул к летчику взмокшее от напряжения лицо.

— Ниже! — крикнул он кожаной спине.— Ниже!

А в воздухе уже вырастали один за одним белые одуванчики. Это рвались фугасные снаряды: пушки Турецкого вала открыли по самолету огонь.

Закостеневшей рукой Андрей держал на весу тяжеленную камеру и снимал, снимал не переставая. Глаза у него налились кровью, горячий пот тек по щекам.

— Еще ниже! — заорал он. И Карякин, бледный от волнения, азартно поддержал:

— Даешь!..

Теперь легко можно было разглядеть каждое пулеметное гнездо, каждый блиндаж, каждую пушку за брустверами. И все это ухало, грохотало, плевалось огнем в маленький утлый самолет.

«Хэвилэнд» снова начал карабкаться наверх: узкий перешеек кончился, под ними был Сиваш. Снимать стало нечего.

Андрей с облегчением откинулся назад и сказал, утирая лицо рукавом:

— Кончен бал.

Самолет теперь шел ровно, даже не вздрагивал.

— И у меня кончен бал,— сказал пилот.— Мотор заглох.

Только тогда Андрей сообразил, почему они с пилотом так хорошо слышат друг друга: секунды две назад оборвался рев мотора.

— Ты давай чини! — забеспокоился Карякин.— Чего сидишь, как барин?

Авиатор сказал — не ему, а скорее подумал вслух:

— Попробуем тянуть через Сиваш. У белых я не сяду... Вам-то что, вас просто к стенке. А меня живым в землю закопают.

— За что такой почет? — спросил Андрей. Этот спокойный человек ему нравился.

— Бывший штабс-капитан. Они этого не любят.

...Под брюхом «Хэвилэнда» лениво шевелился Сиваш. Карякин с Некрасовым сидели притихшие.

— Ты плавать можешь? — спросил Карякин. Андрей кивнул.— А я как топор без топорища... Или, может, дотянем?

Последний вопрос был обращен к летчику, но тот не ответил: впереди, совсем близко, был берег.

Аэроплан чиркнул по воде колесами. Карякина и Андрея сильно тряхнуло. Через секунду «Хэвилэнд», подрагивая, уже бежал по засохшей твердой грязи. И вдруг перед глазами летчика вырос черный треугольник. Раздался скрежет, треск про-

ломленной фанеры. Самолет остановился, уткнувшись головой в землю и задрав к небу хвост.

Какой-то рыбак бросил здесь на берегу свою лодку; ее засосало в ил, и только острый нос торчал наружу. На него и напоролся «Хэвилэнд»...

Андрей и Карякин отстегнули ремень и вывалились на землю. А летчик остался сидеть в кабине, уронив руки и уткнувшись лицом в целлулоидный козырек.

Андрей, когда поднялся на ноги, первым делом стал осматривать камеру — не повредилась ли.

— Некрасов! — окликнул его Карякин.— Гляди чего получилось.

Некрасов глянул и увидел, что пилот так и сидит, застыв в своей странной позе.

— Отлетался штабс-капитан,— огорченно сказал Карякин.

Действительно, их товарищ был мертв. Когда аэроплан встал на попа, летчика кинуло на рукоятку управления, и она проткнула ему грудь под самым сердцем.

Андрей стянул с головы картуз, хотел что-то сказать и не успел. Неподалеку хлопнул выстрел, за ним другой. Карякин и Некрасов, не сговариваясь, упали на землю, а потом уже подняли головы поглядеть, кто и зачем стреляет.

Прямо на них летел конный разъезд — человек шесть или семь.

— Без погон! — радостно выдохнул Карякин.— Наши!

Действительно, всадники были без погон и одеты пестро: впереди, например, скакал толстый усатый человек в расстегнутом полушубке. Он бешено вертел в воздухе голой шашкой.

— Свои! Свои! — закричал ему Карякин, успокаивая.

— Свои по спине ползают,— ответил усатый и осадил коня.— Кажи документ.

— Вот документов, товарищ, у нас при себе нет,— объяснил Некрасов.— Мы красные бойцы, летали, делали разведку.

Конные тем временем окружили их так тесно, что лошади дышали Андрею и Карякину в затылок. Чернявый паренек, спешившись, выдернул у Карякина из кобуры наган, отобрал у Некрасова камеру и на всякий случай похлопал его по карманам галифе.

— Интересные вы птахи,— сказал усатый.— Сами красные, а прилетели от белых. Лучше расскажите добром — кто вы за люди?

— Говорят тебе, разведку делали! — завизжал вдруг Карякин.— И нечего языком болтать! Ты нас обязан предоставить в штаб!

— Это точно. Это золотые слова,— согласился усатый.— Заарештуйте их, хлопцы!

Тут уже возмутился и Андрей.

— Как это — арестуйте? Вы кто такие?

Усатый подбоченился.

— Мы повстанческая армия. Защитница угнетенного селянства. Понял, кто мы такие?..

— Повстанческая... Сказали бы просто: махновцы... Похоже, что они нас шлепнут,— говорил Андрей Карякину. Они сидели под арестом в пустой кладовке, на застеленном соломой полу. Под самым потолком было маленькое, в две ладони, окошко.

— Как такое шлепнут? — не соглашался Карякин.— Не могут они шлепнуть... Батько Махно теперь союзник. Нам приказ читали!

— Тебе читали, а ему, может, не читали,— мрачно сострил Андрей.

Карякин встревожился. Он вскочил, побегал по комнате, потом стал барабанить в дверь.

— Часовой! Эй, часовой!

Дверь слегка приоткрылась. Часовой — небритый дядька с сонными глазами — лязгнул затвором карабина и сказал:

— Ну, що вы стучите? Що вы беспокоитесь?

— Отвечай, по какому такому праву нас тут держат! Мы, ядрена шишка, союзники или нет?

— Може, союзники,— ответил часовой и задумался.— А може, и нет.
— Вот тебе на! Как же это так?
— А так, что большевикам веры немае... Вы революцию продали.
Карякин взбесился.
— Дуролом ты! Дубина стоеросовая!.. Кому это мы ее продали?.. Ну, кому?
— А кто ж его знает,— сказал часовой и опять задумался.— Кому нужна, тому и продали.
И часовой захлопнул дверь.
Карякин опять стал гвоздить дверь кулаками, но часовой не откликался. Тогда подошел Андрей, отстранил Карякина и постучал сам: вежливо и убедительно.
Дверь снова приоткрылась.
— Ну, чого вам еще?— страдальческим голосом спросил часовой и взял карабин на изготовку.
— В клозет.
— Чого?
— Треба до витру,— пояснил Некрасов.

Через двор Андрей шел медленным шагом, лениво поглядывая по сторонам.
Заехал с улицы верховой — матрос, перепоясанный шашкой,— неумело спешился, пошел, метя клешами землю, в соседнюю хату. Там стояли у крыльца тачанки, запряженные сытыми лошадьми.
Далеко в степи полыхало красное высокое пламя.
— Свинью палят? — простодушно спросил Некрасов. Часовой не ответил.
Возле уборной — оплетенной камышом клетушки — валялись два трупа в одном исподнем. Некрасов остановился.
— А их за что?
— Та так... офицеры... От Врангеля до Красной Армии подались. Так само, як вы... А мы их вбили.— Часовой вдруг оживился.— Вы слухайте, що я вам скажу: якая у тех врангелев справная одежа! Френчички, сапожки-шевро... Таки гарнесеньки!
— Кому ж это все досталось? — вежливо поинтересовался Андрей.
— Та уж не мени... Тут е такие хлопцы...— Часовой задумался.— Тут е такие хлопцы, что у покойника с очей пятаки сымут, не то что чоботы...
Тут он спохватился:
— Ну, вы, товарищ, делайте, делайте свои дела!
Андрей скрылся за камышовой стеночкой...
— Значит, вы, как я понимаю, за анархию? — донесся оттуда его голос.
— А як же.
— Стало быть, за полную свободу для всех?
— А як же.
— Но что же получается на практике?.. Я от вас никуда не могу уйти — я под арестом. Но вы тоже от меня не можете уйти — вы часовой... А где же свобода?
Часовой подумал, потом со злобой сказал стенке, за которой помещался Андрей:
— Вы мени голову не крутите... Вот повыгоняемо комиссарив геть с Украины, то и будет свобода!..— Он стукнул в дверь прикладом.— Що вы так долго? Веревку проглотили?.. А ну, выходите.
Некрасов вышел, застегивая ремень.
— Спасибо.
— На здоровьичко... Идить до хаты.

Карякин метался по кладовке, как волк. Когда вошел Некрасов, Иван сказал с разочарованием, даже с упреком:
— Воротился?.. Я уже надеялся, ты убег. Все-таки ты большой, а без гармошки.
И он покрутил пальцем около виска. Некрасов между тем расстегнул свою кацавейку и вытянул из-за пазухи железную скобу.

— Вот... В сортире позаимствовал.

Он поднатужился и выпрямил тот конец, который был поострее. Получилось что-то вроде штыка. Карякин смотрел на Андрея с интересом и ожиданием.

— Теперь слушай... Двое офицеров хотели от Врангеля удрать в Красную Армию — так махновцы их кокнули. И нас кокнут... Я огонь видел — это они жгут аэроплан, чтоб и следов не осталось.

— Во паразиты! — сказал Карякин с некоторым даже уважением к предусмотрительности махновцев.

— Слушай дальше. В соседней хате, по-моему, штаб. Возле него три тачанки. Одна запряжена вороными...

— А ты заметливый! — удивился Карякин.

Андрей, не слушая, продолжал:

— Эта тачанка самая для нас подходящая. На ней «максим».

— А выйти-то как?! Тачанка там, а мы здеся.

Андрей стал разгребать ногой солому на полу.

— Тут должен быть погреб...

Карякин в сердцах даже плюнул: — Погреб ему надо!.. Молоко у нас, что ли, киснет?

Часовой задумчиво прохаживался вокруг хаты. В стороне, возле пушки, собралось несколько махновцев. Гогоча, они по очереди заглядывали в трубку дальномера.

Там, в веночке из цифр и делений, видна была голая девка, которая купалась на речке далеко-далеко за хутором.

— Семен! — крикнули от пушки часовому.— Ходь сюды!

Но Семен только покачал головой.

— Такого добра я богато бачив... Колы б вы мне показалы ковбасу, та сало, та вареники с киселем...

Он не докончил. Из кладовки донесся требовательный стук. Часовой вздохнул, снял с плеча карабин и пошел в хату.

— Ну, що вам неймется? Га?

Из-за двери не ответили. Часовой прислушался, подумал и осторожно приоткрыл дверь. В кладовке никого не было.

Выставив перед собой винтовку, часовой проверил, не спрятался ли кто за дверью. Потом вошел внутрь, внимательно огляделся и опять никого не обнаружил.

— Цикаво!.. Де ж вони е? — спросил часовой сам у себя.

Около ног часового зашуршала солома, откинулась крышка погреба. В тот же миг две руки схватили махновца за лодыжки и сдернули вниз, в черный квадрат. Потом в подполе что-то затрещало, заворочалось, раздался придушенный стон, и наружу вылез Карякин, а за ним Некрасов — мрачный и запыхавшийся. У Андрея в руке была скоба, у Карякина — карабин часового.

— Значит, так,— говорил на ходу Андрей.— Ты к тачанке и хватай вожжи. А я на минуту в штаб.

— Куда? — спросил Карякин, не поверив ушам.

— В штаб, за киноаппаратом...

Он отбросил ненужную уже скобу, поднял с пола мохнатую папаху часового и нахлобучил ее на голову Карякину.

Затем, по-арестантски заложив руки за спину, Андрей неторопливо вышел из хаты. Карякин следовал за ним с винтовкой наперевес — будто конвоировал.

Так, не привлекая ничьего внимания, они пересекли двор и вдруг прыснули в разные стороны: Карякин, подпрыгивая как заяц, побежал к тачанкам, а Некрасов к штабу.

В штабе за столом сидел длинноволосый, под батьку Махно, писарь, а на лавке у стены еще двое каких-то.

Влетев в комнату, Андрей сразу увидел свою камеру. Она была прямо тут, на столе. Он схватил ее, направил объектив на махновцев:

— Ложись, гады!.. Ваша смерть пришла! — заорал он, срывая голос, и для убедительности крутанул ручку. Писарь в испуге откачнулся. А Некрасов вскочил на стол и нырнул в открытое окошко.

Карякин уже стоял на передке тачанки и рвал вожжи, выворачивая коней к воротам. Со всех сторон —от пушки, с улицы—сбегались махновцы. Некоторые стреляли на бегу.

Андрей плюхнулся в тачанку, кинул на сено камеру и взялся за рукоятки «максима». Пулемет закашлял, захаркал свинцом.

Вороные вынесли тачанку за улицу. Они мчались мимо белых хаток, мимо акаций; пулемет строчил не переставая.

Пешие махновцы отстали. Но зато вдогон летели две тачанки и полдюжины конников.

Карякин так и не сел на козлы: стоял, широко расставив кривые ножки, вертел над головой вожжами и дико, по-цыгански, гикал на вороных. Они неслись прямиком через степь. Тачанка стонала, ахала, прыгала то вверх, то вниз, будто лодка в шторм. В ушах свистело: то ли ветер, то ли пули махновцев —ничего уже нельзя было понять.

Но когда двое из догонявших вылетели из седел, когда, нестерпимо закричав, упала на коленки лошадь в махновской упряжке,—тогда погоня поостыла.Преследователи, один за одним, остановились, постреляли еще от горькой досады вдогонку Некрасову и повернули назад к хутору.

А вороные, не сбавляя ходу, уносились дальше в степь, выручали из беды Карякина и Андрея.

На кургане посреди степи сидел орел в мохнатых, как у Робинзона Крузо, порточках. Вороные шли теперь трусцой, роняя ошметки пены на темный помороженный ковыль.

Андрей с вниманием рассматривал орла, а Карякин, потряхивая вожжами, радостно болтал:

— Я тебя сперва не полюбил, это действительно. Но сейчас прямо говорю: ты мужик геройский. Пролетарского поведения... Так что мы теперь друзья— не разлей водой. А за мою первоначальную грубость могу даже прощения попросить... Во я какой человек!

Некрасов слушал, улыбался и жевал ковылинку. Карякину между тем пришла в голову новая мысль:

— Эх, шамать охота... Я бы сейчас картошечкой обрадовался. У нас в Туле знаешь какая картофель! Белая, рассыпчистая. Растопчешь ее ложечкой, постным маслицем окропишь... Очень вкусно!.. Ты про что думаешь, когда кушать хочется?

— Про мясо,— сказал Андрей застенчиво.

— А я про совсем другое. Я подумаю, какая впереди обещается интересная жизнь — и сразу мне полегче.

Лошади, оставленные без присмотра, перешли на шаг. А Карякин говорил:

— Через десять лет голодных людей вообще не будет. Ну, разве кого с пережору на диету посадят... А не станет голодных — так и злобы не будет, воровства, безобразия всякого. Тюрьмы эти мы позакрываем... Нет, одну все же оставим, для мировой контры... А прочие все на слом. Кого в них сажать?

— Найдется кого,— сказал Андрей.

— Не веришь, значит? Сомневаешься?

— Накормить мы, конечно, накормим. А вот мозги переделать — на это десять лет мало. Может, и двадцати не хватит.

— Безрадостный ты человек! — сказал Карякин в раздражении.— И очень вредный. В каждый чугунок тебе плюнуть надо...

Он отвернулся от Андрея и отвел душу, стегнув вожжами по вороным.

— Н-но, махновское отродье!..

Верстах в двадцати от Сиваша стоял лагерем латышский стрелковый полк. В рощице между деревьями белели ребристые палатки. К ним и держали путь Карякин и Некрасов.

Андрей рассеянно напевал:

Вот пуля пролетела и... ага...
Вот пуля пролетела и... ага...
Вот пуля пролетела, и товарищ мой упал...

— Ну что ты нищего за нос тянешь? — не выдержал Карякин.— И ноет, и ноет... Будто других песен нету!..

Андрей пожал плечами, но петь перестал.

— Интересно, какая тут стоит часть? — подумал он вслух.

— Это нам без разницы. Тут кругом свои,— буркнул Карякин. Он потянул носом и несколько оживился.— Слышь? Кашу варят. Вовремя едем...

...В самой маленькой палатке жил комиссар полка. Комиссаром была молодая женщина. Она сидела на узенькой койке и заряжала маузер.

Из-за полога палатки кто-то сказал с сильным латышским акцентом:

— Товарищ комиссар, можьно войти?

— Входите, товарищ Ян,— ответила женщина. Вошел боец в потертой кожаной куртке и доложил:

— Товарищ комиссар, задержали двух подозрителных.

Хозяйка палатки встала, откинула со лба черные прямые волосы и вложила маузер в деревянную кобуру.

— Подозрительных? Сейчас разберемся.

Вдвоем они вышли из палатки.

Подозрительные — Андрей и Карякин — стояли посреди лужайки под охраной двух хмурых латышей. Третий латыш, такой же хмурый, с винтовкой между колен, сидел в их тачанке.

— Кто вы такие? — спросила женщина-комиссар.

— Да мы три разá объясняли. Наизнанку вывернулись! — ответил Карякин с раздражением.— Бойцы шестьдесят первой дивизии, делали воздушную разведку.

— На тачанке? — спросила женщина и внимательно поглядела на Карякина.

— Разбился наш аэроплан... А потом его махновцы, паразиты, сожгли...

— Подождите. Не надо говорить так много.

Женщина наклонилась и поглядела на камеру, лежавшую у ног Андрея.

— Патэ... Сосьетэ аксионэр, Франс,— прочитала она вслух с хорошим гимназическим произношением.— Аппарат у вас французский... Так. Где ваши документы?

— Видите ли, документов мы с собой не брали,— вежливо сказал Андрей.— И это естественно, ведь мы летели над территорией белых... Если бы нас...

— Не надо говорить так много,— повторила женщина, на этот раз более жестко, и повернулась к латышу на козлах.— Товарищ Арвид, обыщите тачанку.

Покусывая губы, она прошлась взад-вперед перед арестованными. И наконец остановилась против Некрасова.

— Не очень-то вы похожи на красноармейца,— сказала она, целясь глазами в глаза Андрея.— Советую честно рассказать, кто вы такой... И зачем вы здесь.

За Андрея стал отвечать Карякин:

— Товарищ дорогая! Тебе же русским языком говорят...

Но тут его перебил товарищ Арвид:

— Вот какое,— сказал он, доставая из-под сиденья тачанки узелок с одеждой. Латыш неторопливо развязал его и бросил на землю две пары сапог, галифе и два френча с золотыми погонами.

Андрей сразу вспомнил разговор про френчички и сапожки-шевро и мысленно проклял свою несчастливую судьбу.

— Все понятно,— сказала женщина брезгливо и устало.— Расстрелять.

— Опять расстрелять? — заорал в злобе Карякин.—Это сколько ж можно?.. Браточки, да не слушайте вы эту ведьму! Мы есть красные герои... Ведите нас в штаб, к какому ни на есть мужику!..

— Послушайте,— сказал Андрей безнадежно.— Надо же разобраться, выяснить...

Женщина посмотрела на него с презрением.

— А что вам неясно?.. Попались, так умейте хоть умереть, как люди... Пытать вас не будут, это не ваша контрразведка. Вас просто расстреляют.

— И на том спасибо,— пробормотал Андрей. Молчаливый латыш толкнул его в спину. Кляцнули затворы винтовок, и Карякина с Андреем повели под конвоем в степь, подальше от палаток.

А женщина-комиссар пошла к себе — наверно, писать приказ о расстреле белых шпионов.

— И чего мы, дураки, спешили, коней загнали?—сетовал Андрей по дороге...— Сидели бы на старом месте! Свою пулю мы бы и там получили...

Карякин не отвечал. Он шел, скрипя зубами и часто-часто озираясь, будто пойманный хорек.

Но бежать было некуда.

Некрасов вдруг вспомнил что-то и усмехнулся:

— Иван! А помнишь, ты рассказывал, как военспеца расстрелял? Может, ты тогда погорячился? Как вот эта дамочка.

Карякин недобро поглядел на него.

— Это ты брось!.. Там было совсем другое дело. Ничего даже похожего.

Их поставили у овражка.

Четверо латышей, негромко переговариваясь на своем языке, отошли шагов на десять и выстроились в ряд.

— Ребята,— миролюбиво сказал латышам Андрей,— ладно, пускайте в расход — мы на вас не в обиде. Свой своя не познаша.

— Что? — переспросил товарищ Ян подозрительно.

— Я говорю, дайте покурить перед смертью.

— Ты же, как я, некурящий? — потихоньку удивился Карякин. Андрей так же тихо объяснил:

— Слышишь — автомобиль тарахтит? Может, начальство едет... И ты давай — кури.

Посовещавшись, латыши дали им кисет с махоркой. Андрей неуклюже свернул, вдохнул сизый дым, поперхнулся и поспешно передал цигарку Карякину.

— На, порадуйся в последний раз! — сказал он громко. Карякин с отвращением затянулся и закашлялся; из глаз у него пошли слезы.

Бормотанье автомобильного мотора стало явственней.

Из-за рощицы вывернул открытый «мерседес-бенц» на рахитичных тоненьких колесах.

Андрей впился глазами в его пассажира и вдруг заорал, что было мочи:

— Товарищ начштаба! Докладывает боец Некрасов. Ваше задание выполнено!..

Автомобиль остановился. Из него вылез тот самый начштаба с седыми усиками, который отправлял Андрея на разведку. Он с удивлением поглядел на латышей, на Карякина, на Андрея.

— Что вы тут делаете?

— Расстреливают нас,— объяснил Карякин.

Начальник штаба поднял брови.

— Я начштаба шестьдесят один,— объявил он латышам.— Расстрел откладывается.

Латыши опять посовещались и сказали:

— Мы не против.

— И мы не против,— сказал Андрей.

СЕВАСТОПОЛЬ. 6 НОЯБРЯ

В гавани, на мертвом якоре, стояло множество безработных кораблей. Белые пассажирские, черные грузовые, пакетботы, шхуны, а дальше, у старой пристани, всякая калечь: буксиры, фелюги, шаланды.

На всех кораблях жили люди — в Севастополе не хватало квартир. На палубах стояли раскладные кровати-сороконожки, варилась какая-то пища на самодельных печках, играли дети.

Вывешенное для просушки разноцветное белье трепыхалось на снастях, словно сигнальные флажки, и казалось, что дома-корабли переговариваются между собой — но уже не о морских, а о каких-то хозяйственных делах.

Вдоль причала шел поручик Брусенцов. Расстегнутая шинель хлопала на ветру. Поручик с веселым удивлением разглядывал пеструю палубную жизнь. Перед маленьким катером, совсем ржавым и дряхлым, Брусенцов остановился.

Дальше кораблей не было: там плескалась маслянистая вода, таская взад-вперед арбузные корки. Брусенцов сделал из ладоней рупор и закричал:

— Эй! На судне!

Из каюты катера выглянуло встревоженное женское лицо.

— Здорово, боцман,— сказал Брусенцов.— Свисти в дудку, строй команду. Поднимаюсь на борт.

И он перепрыгнул с причала на катер, хотя можно было просто перейти: рядом была специальная дощечка.

Женщина вышла на палубу, придерживая у горла халатик. Эта была сестра милосердия, та самая, с которой поручик спорил у себя в номере.

— Это вы? — спросила она растерянно.

— Удивительно глупый вопрос! Глупее может быть только ответ: «Да, это я». Тем не менее — да, это я.

— Как же вы меня разыскали?

— А вот так... Спрашивал всех подряд: где живет красивая сестра милосердия?.. Кстати, как вас зовут?

Он сказал и запнулся: вспомнил, как спрашивал о том же проститутку Ксану. Сестра тоже вспомнила и тоже смутилась.

— Саша,— ответила она после заминки.

— Очень мило. Значит, мы тезки? Я ведь тоже Саша.— Он огляделся.— Плоховато вам тут живется!

— А что делать?.. В городе комнаты не найдешь...

На палубе соседнего буксира появился старичок в подтяжках.

— Александра Евгеньевна!— сказал он, подняв в руке жестяную кружечку.— Вот тут у меня рис. Как вы думаете, хватит этого на кашу?

Саша подошла к борту, серьезно поглядела и ответила:

— Конечно, хватит... Рис очень хорошо разваривается.

— Тогда,— улыбнулся старичок,— окажите честь, пожалуйте на ужин.

— Это что, соперник?— громко сказал Брусенцов.— Не потерплю. Морской закон суров: кирпич на шею — и в воду!

Старик изумленно глянул на него выцветшими глазками и ушел со своей кружечкой. Сестра рассердилась:

— Ну как вам не стыдно? Это благороднейший человек!.. И очень несчастный! Его детей...

— А ну его!— не стал слушать Брусенцов.— Мы с вами очень счастливые!.. Я, например, прямо с гауптвахты. Клопы там—не клопы, а вампиры... У вас тоже, по-моему, насчет счастья не густо. Или я ошибаюсь?

Саша вместо ответа спросила:

— А вас совсем отпустили?

— Совсем. Признали невиновным,— сказал Брусенцов и стал что-то вытаскивать из кармана шинели.— Вот я принес водку, кофе и сахар.

— У меня хлеба нет,— призналась сестра.
— Перебьемся.
...Саша и Брусенцов сидели друг против друга в крохотной каюте катера — она на своей койке, а поручик на узенькой скамеечке. Было так тесно, что они чуть не касались друг дружки коленями.
Брусенцов вел себя так, словно это он был хозяин, а Саша пришла к нему в гости. Разливая водку, он успел свободной рукой подхватить с примуса пустивший пену кофейник и поставить его на чемодан, который был у них вместо стола.
Саша исподлобья наблюдала за ним.
— Вот вы были уверены, что все так и случится. Вы придете, сядете со мной водку пить... А если б я была не одна? С мужем или там с любовником?.. И вообще — откуда вы знали, что я вас не выгоню?
— Дурацкий какой-то разговор,— сказал Брусенцов сердито.— Ну нет же у вас ни мужа, ни любовника — вообще никого нет, кроме примуса!.. И выгонять вы меня тоже не собираетесь. Так чего метафизику разводить?
Он поглядел на нее и добавил:
— Просто мне очень хотелось, чтобы все оказалось именно так. Чтоб вы были одна, чтоб вы были мне рады... Чтоб мы сидели вместе и разговаривали. Так оно и вышло. Чем же я виноват?.. Ваше здоровье!
Он чокнулся крышечкой от термоса с Сашиной мензуркой и выпил, прихлебнув вместо закуски кофе.
Саша пить не стала.
— Что-то в этом есть такое пошлое-пошлое!— сказала она жалобно.— Одинокая сестричка, пришел поручик с водкой... Я вас, конечно, не гоню, но вы допейте и уйдите. Ладно? Пожалуйста, я вас очень прошу...
Брусенцов поместил ноги поудобнее, и от этого чемодан-столик заходил ходуном.
— Новое дело! Никуда я не уйду,— объявил он.— Об этом даже думать бросьте. Вот возьму и останусь тут до завтра.
— Тогда я уйду.
Саша решительно встала.
— Ну, что вы!— сказал поручик вежливо и ногой загородил ей дорогу.— Так рано? Нет, нет... Посидите у нас еще.
В этот момент с берега требовательно позвали:
— Брусенцов! Сашка!
Поручик насторожился. Он вскочил и стукнулся головой о низенький потолок. Чертыхнувшись, Брусенцов открыл дверь и выглянул наружу.
На пристани стоял офицер в черкеске.
— Я уж думал, не найду,— сказал он с облегчением.— Саша, тут вышел некий камуфлет: твоего Абрека забрал себе генерал Бриллинг.
— Очень мило...— Брусенцов даже перекривился от злобы.— А почему? По какому праву?
— Говорит, что ты не кавалерист, не адъютант. Значит, конь тебе ни к чему.
— Ясно... ясно... Он у меня попрыгает!— сказал Брусенцов и повернул голову к Саше.— Сукины дети!.. Я скоро приду. Вы ждите.
Он схватил фуражку, и через секунду его каблуки уже стучали по доскам причала.
Саша тоже вышла на палубу. Брусенцов быстро шел, почти бежал по пристани. Офицер в черкеске еле поспевал за ним. Саше вдруг сделалось очень грустно.
Она облокотилась на перильца и стала глядеть на воду, всю в павлиньих узорах нефти, на лодочки арбузных корок.

Генерал Бриллинг обедал в ресторане. С ним была немолодая дама в шляпке и какой-то штатский, видимо, дамин муж.
— Они очень музыкальный народ!— говорил генерал, разглаживая ладонью салфетку на груди. Рука у него была морщинистая, в крупных, с копейку, старческих

веснушках.— Удивительно музыкальный! За это им сто грехов простится... Яша Хейфец, Антон Рубинштейн... А когда приехал Пабло Сарасате — он ведь тоже наполовину еврей,— так весь Петербург...

Генералу не удалось докончить. Из вестибюля донеслись крики, женский визг, какой-то непонятный треск и топот. Бриллинг обернулся поглядеть, да так и замер с открытым ртом. В распахнутых на обе стороны дверях обеденного зала показался всадник.

Низко пригнувшись к лошадиной шее, он въехал в зал. Гнедой конь удивленно и недовольно косился на мраморные столики, на вскочивших с места людей.

Это был Абрек. А в седле сидел Брусенцов. Лавируя между столиками, он подъехал к генералу Бриллингу.

— Господин генерал!— сказал поручик громким и неприятным голосом.— Или нет, разрешите по-старому, без демократических штучек. Ваше превосходительство!.. Ваше превосходительство, вы дерьмо собачье!

Генерал вскочил, сорвал с шеи салфетку, обнажив на груди боевые кресты, застучал кулаком по столу. Дама закрыла лицо ладонями, откинулась на спинку кресла. От соседних столиков бежали какие-то офицеры, один даже тянул на ходу шашку из ножен. Шум стоял невообразимый, разобрать можно было только бешеные выкрики Брусенцова:

— Вам Абрек нужен? Попробуйте отнимите!.. Он со мной с шестнадцатого года!.. Мерзавцы! Скоты!.. Всех перестреляю!..

Брусенцова хватали за сапоги, рвали у него из рук поводья. Абрек в испуге завизжал, сделал свечку, люди шарахнулись, со звоном посыпалась на пол посуда.

Генерала отжали в сторону. В суматохе он успел облиться супом и теперь жалобно кричал, обирая с орденов лапшу:

— Дикарь! Молокосос!.. Я старый солдат!.. Сам дерьмо!..

ДЕРЕВНЯ ЖУКОВКА. 6 НОЯБРЯ

Между тыном и глинобитным сарайчиком была развешена для просушки кинолента.

Карякин находился при ней для охраны. Две голодные козы — черная и белая — давно уже подбирались к гирляндам пленки. Иван отгонял их хворостиной.

Дверка сарая распахнулась, и оттуда вылез Андрей.

— Андрей! Держи хвост бодрей!— крикнул Карякин.— Ты чего невеселый?

Некрасов не ответил. С каким-то ожесточением он стал сдергивать высохшую пленку с тына. А Карякин благодушно продолжал:

— Интересно, какая нам выйдет награда?.. Если именные оружия —это мне без надобности. А хорошо бы сапожонки хромовые и тебе галифе...

— Галифе... Галифе...— бормотал Андрей машинально. Он пропускал пленку между пальцами, разглядывая ее на свет.— Не вышло у меня ни хрена. Вот какие галифе...

— То есть как это?— опешил Карякин.

— Сам не знаю. Где-то напортачил.— Андрей грузно сел на землю и оперся спиной о стенку сарайчика.— Сплошная муть —ничего не видно... Может, экспозиция... Или фокус...

— Фокус... Нет, это не фокус,— пробормотал Карякин.— Это погибель наша... Всей дивизии погибель!

Он вдруг всплеснул руками и заметался по двору, как безголовый петух.

— Ты скажи, как теперь наступать?!

Андрей только помотал головой и с трудом выдавил из себя:

— Плохо, Ваня... Даже сердце болит.

Карякин подскочил к тыну, стал хватать пленки и глядеть их на свет, хотя увидеть ничего не мог. Потом заметил, что черная коза уже жует киноленту и с яростью пнул ее ногой:

— Брысь, чертова кукла!

И вдруг Карякин остановился будто вкопанный. Глаза у него округлились, зрачки полезли вверх, под веки.

— А ведь я этот фокус понял,— выдохнул он сквозь сцепленные зубы, шагнул к Некрасову и носком сапога ударил его в бок.

— Вставай, паскуда!

Андрей дернулся от удара и оторопело поглядел на Карякина. А тот выдернул из кобуры наган, взвел клювик и наставил дуло в лоб Некрасову.

— Встать!

Андрей поднялся. Карякин предусмотрительно отскочил шага на два — он помнил, какие у Некрасова длинные и скорые руки. Держа его под прицелом, он сказал тихо, но с бешеной ненавистью:

— Против тебя мое сердце всегда чуяло... Попович... Ты это все нарочно навредил.— И Карякин сорвался на крик.— Собирай пленку! Я тебя в штаб сведу!.. Сам доложишь о своей измене...

Перед штабом дивизии на деревянных козлах был укреплен велосипед. Солдат-самокатчик, сидя в седле, безостановочно крутил педали. На заднем колесе шины не имелось: на обод был заброшен приводной ремень динамомашины. От динамы тянулся провод к окну штаба.

Само окно было занавешено изнутри буркой. На столе начдива стрекотал проекционный аппарат, и на стенке дрожало мутное четырехугольное пятно.

Начдив, начштаба и еще один военный в папахе смотрели некрасовские кинопленки. Андрей возился возле киноаппарата, а Карякин стоял у двери, как часовой, и руку держал на кобуре. В тягостном молчании шли секунды, а мутный четырехугольник по-прежнему дрожал на стенке, и по-прежнему ничего нельзя было разобрать: какие-то белесые разводы — и все.

Но вдруг на стене появились человеческие лица — черные, с белыми волосами, потому что это был негатив. Шарахнулся куда-то вбок патлатый писарь, двое других махновцев задрали кверху руки — и сразу же четырехугольник на стенке сделался ярко-белым.

— Как видите, ничего не вышло,— подвел итоги Андрей. Начштаба сухо поинтересовался:

— А вот эти люди... Что это было?

— Да так... Это к делу не относится,— вздохнув, сказал Некрасов. Начдив вышел из-за стола, содрал с окна бурку. В комнате стало светло.

— Да, Некрасов,— неласково сказал начдив.—Как же с тобой поступить?!

— Товарищ начдив! Разрешите обратиться!— выкрикнул от двери Карякин.— Этот Некрасов беспартеец. Происхождением он чуждый и вел злые разговоры против революции!.. Он свою киносъемку нарочно загубил!

Наступило молчание. Андрей стоял посреди комнаты, переваливаясь с пяток на носки.

— Это ты брось, Иван!— сказал наконец начдив и погрозил Карякину узловатым пальцем.— Я тебя знаю!..

— Не надо, не надо пороть горячку,— согласился начштаба.— Ну, не удалось... Что теперь поделаешь?

Он встал и прошелся по комнате. За столом остался сидеть только незнакомый командир в папахе — по петлицам комбриг. Был он широк в плечах —почти как Некрасов. Налитое здоровьем лицо украшали пышные, вразлет, усы. На груди у комбрига красовался орден в шелковом банте.

— На ошибках учатся,— сказал начштаба, кончая разговор.

— Точно,— насмешливо сказал комбриг и повернулся к Андрею.— Но ты заруби на носу: дурень учится на своих ошибках, а умный на чужих.

— Ладно, иди, Некрасов,— махнул рукой начдив.— У нас делов — лопатой не перекидаешь... Иди крути свою шарманку, сымай бойцов.

Но Андрей не тронулся с места.

— Товарищ начдив,— сказал он хмуро.— У меня феноменальная зрительная память...

— Чего?

— Если я что увидел — уж никогда не забуду... Хотите, я вам нарисую перекопские укрепления? Как я их видел с аэроплана...

...Велосипед по-прежнему висел на козлах. Боец-самокатчик сидел, развалясь, в седле, курил козью ножку и давал разъяснения любопытным.

— Чего они там?— спрашивали его.— Может, приказ получили, чтоб наступать?

— Они киноленту смотрели.

— Какую?

— Очень интересную. Заглавие не знаю — но только из нашей боевой жизни. Завтра, за ради праздника, ее всем бойцам покажут...

...На листках, разложенных цепочкой через весь стол, были нарисованы крестики, кружки, квадратики.

— Крестики — это пулеметные гнезда, кружочки — орудия,— пояснял Андрей. Если впереди скобка — значит, кирпичный бруствер... А тут четыре пушки. Очень большие, без колес...

— Морские орудия,— пробормотал начштаба. Начдив и комбриг разглядывали чертеж с надеждой и сомнением. Карякин стоял сзади и, поднявшись на цыпочки, засматривал через плечи начальства.

— Вроде похоже,— изумился он вслух.

— Вроде — у бабки на огороде: не то тыква, не то дедок без порток,— строго сказал комбриг.— А нам надо не вроде, а в самый аккурат.

Начштаба раскрыл тоненькую папку.

— Тут у меня оперативные сведения, от перебежчиков. Два участка подробно описаны.— Он без улыбки посмотрел на Андрея.

— Сейчас сравним с вашим творчеством.

Долго и придирчиво он сличал свои сведения с рисунком Некрасова, потом растерянно улыбнулся:

— Поразительно!.. Точка в точку!

И сразу все зашумели, заговорили вместе.

— Ну Некрасов! Ну змей!— ликовал начдив и хлопал Андрея по спине, широкой, как лопата, рукой.

— Действительно, феноменальная память,— приговаривал начштаба, собирая листки.— Сейчас мы это отправим в штаб армии.

А комбриг вдруг забеспокоился.

— Добре. Я к себе поехал. Некогда тут гулять.— Не вставая, комбриг повернул голову к Андрею и Карякину.— Друзья, ходите сюда... Обойму я вас покрепче, и поможете мне до коня добраться.

Карякин и Андрей глядели на него в недоумении. А он нетерпеливо, повторил:

— Да что вы, оглохли? Помогите сесть на коня.

Андрей с Иваном, все еще не понимая, обошли стол, глянули вниз — и оба изменились в лице.

Комбриг крепко обхватил их за плечи, они осторожно подняли его со стула и понесли к дверям. У комбрига не было обеих ног. Красные галифе с леями кончались у колен, а ниже ничего не было.

У крыльца ждал рослый, с крутой, как лемех, шеей, конь. Два чубатых ординарца запричитали, увидев своего комбрига на руках у чужих людей.

— Петро Максимович!.. Шо ж ты нас не шумнул?

Комбриг отмахнулся. Некрасов и Карякин подняли его в казачье седло, и сразу к этому калеке, который только что висел между ними тяжелым кулем, вернулась его сила и стать. С седла глядел на Андрея веселый и уверенный в себе богатырь.

— Вот так,— сказал он.— А ну, давай я тебя поцелую! Ты золото, хлопец!..

Он ловко перегнулся, чмокнул Некрасова в губы и стал отстегивать от пояса маузер в деревянной кобуре.

— На. Возьми от моего щедрого сердца.

Комбриг крутанул коня и с места пустил его вскачь. Ординарцы — они уже были в седле — поскакали за ним. Они гикали, свистели, секли воздух нагайками —любо-дорого было глядеть, как уносятся три лихих всадника по широкой белой дороге...

— Андрюха!— попросил Карякин.— Дай маузер посмотреть.

— Иди ты знаешь куда...

Карякин огорчился, даже заморгал ресничками.

— Ты что, обиделся?.. Зря! Это ты зря!.. Ведь я как думал? Я думал, ты враг революции... У меня и закипело. А теперь вижу — ошибился... Давай обратно дружить? А? Ну, чего молчишь?

— Я же тебе сказал — иди куда подальше.

Штаб армии сильно отличался от штаба дивизии: у крыльца стояло два автомобиля, да и само здание было каменное, двухэтажное. Штаб был украшен красными флагами. Поперек фронтона висели кумачовые лозунги: «Да здравствует третья годовщина пролетарской революции!», «Смерть Врангелю!», «Даешь Крым!».

На балкончике стояли трое: два штатских и худощавый молодой военный в шинели с малиновыми бранденбурами. Это был командарм. Он принимал праздничный парад.

Мимо штаба маршировали обтрепанные, но бодрые духом пехотинцы, катились ряды самокатчиков с карабинами через плечо, со скрежетом проехали три броневика.

Потом прошла на рысях кавбригада во главе с безногим комбригом. За комбригом ехал оркестр. Два трубача были рослые губастые, а третий — совсем ребенок, лет четырнадцати. Подбоченясь, он сидел на умной, ласковой лошадке и трубил в начищенный до сияния горн...

...Пение горна и звяканье эскадронных бубнов проникали внутрь, в комнаты, где работали штабисты.

Начальник штаба армии, повысив голос, закончил фразу:

— ...разработан товарищем Фрунзе и одобрен главкомом.

Он дотянулся до форточки, прикрыл ее и заговорил снова:

— Согласно этому приказу наступление начнется сегодня, не позднее двенадцати ночи...

В комнате было много военных, среди них и начштаба 61-й дивизии.

Все они напряженно слушали, разложив на коленях планшеты с картами, делая в блокнотах понятные им одним пометки.

— Нашей армии приказано взять штурмом Турецкий вал,— продолжал начальник штаба армии.— И, прорвав укрепления белых, войти в Крым на плечах противника...

Начштаба 61-й дивизии поднял голову и недовольно зашевелил усиками. Задвигались на своих местах и остальные военные. А начальник штаба армии невозмутимо продолжал:

— Полученные нами последние данные подтверждают,— он отыскал глазами начштаба 61-й,— что оборонительные позиции белых весьма надежны. Поэтому командование решило одновременно с лобовым ударом провести обходной маневр. Специальной ударной группе предлагается форсировать Гнилое море — Сиваш и выйти на Литовский полуостров, с тем чтобы ударить по белым с тыла.

Кто-то спросил, не выдержав:

— А как его форсировать, Сиваш, если он непроходимый?

— Да, обычно Сиваш непроходим... Но нам повезло. В последние дни сильные ветры отогнали воду на восток. Дно Сивашского залива частично обнажилось. Поэтому мы двинем вброд через Сиваш пехоту, кавалерию и даже артиллерию...

Комната наполнилась тихим гулом — удивленным, одобрительным.

А начштабарм, повернувшись к карте, нарисовал две стрелки. Одна, прямая и короткая, целилась в Турецкий вал; другая загибалась далеко налево. Пройдя через Сиваш и Литовский полуостров, эта изогнутая стрела вонзалась клювом опять же в Турецкий вал, но уже не спереди, а с тыла...

...Парад кончился. Возле полевых кухонь, подкативших прямо к штабу, толпились бойцы с котелками.

С телеги раздавали газеты. Брали их охотно, но читать умели немногие: неграмотные с газетами в руках собирались вокруг грамотеев, вслух читавших новости республики.

На крыльце штаба устроился худой мальчик в драной шинели. Он ел похлебку из котелка. Непонятная тень упала на него, и он поднял глаза. Перед ним красовался на коне другой мальчик — тот самый горнист, что ехал перед кавбригадой.

— Ты кто?— спросил горнист задиристо. Худой мальчик покорно ответил:

— Я полковой сын.

Горнист хмыкнул.

— Сын... Мабуть, ты не сын, а пасынок... Шо ж твой полк тебя не оденет, не накормит?

Мальчик в шинели тихо сказал:

— Вот ведь я ем...

— А я эту пойлу сроду не кушаю. Мне в любом эскадроне и сала дадут, и луку, и сахару.

Мальчик поглядел на горниста, какой он был чистенький и красивый, в сапожках со шпорами, с золотым горном на груди — и безнадежно попросил:

— Дай в трубу подудеть.

— Ну да!.. А потом с горна сопли выбивать? В нос труби, пехота!

И он отъехал от крыльца.

Сверху, с балкона, на них молча смотрел командарм. Он вздохнул, повернулся и ушел внутрь, в комнату.

Когда он показался в дверях, все встали.

— Какой ветер?— спросил с порога командарм.

— По-прежнему северный, скорость та же.

Командарм удовлетворенно кивнул и только тогда поздоровался:

— Здравствуйте, товарищи командиры. Садитесь...

И сам сел на придвинутый кем-то стул, поставив между колен серебряную саблю с орденом на эфесе.

— Ну вот. Будем наступать... Конечно, риск есть, большой риск — сами понимаете, что будет, если ветер переменится и вода вернется в Сиваш...

Усатые темнолицые командиры слушали с напряженным вниманием. Командарм задумался, потом провел ладонью по лицу, встал и сказал уже про другое:

— Товарищи командиры, в шестнадцать часов будет праздничный обед. Кроме того, получите папиросы — это нам подарок от Петроградского Совета...

СЕВАСТОПОЛЬ. 7 НОЯБРЯ. 21 ЧАС 10 МИНУТ

На Корабельной улице, где жила Саша, было темно и тихо — только шлепался о берег прибой. Кое-где на неподвижных кораблях светились окна кают, круглые, как фонари.

Торопливо процокали по доскам пристани конские копыта, и снова стало тихо. Всадник спешился, привязал лошадь к чугунному кнехту и негромко позвал:

— Сашенька!

На маленьком катере приоткрылась дверь каюты. Сестра милосердия вышла на палубу.

— Ой,— сказала она и прижала кулачки к груди.

— Не рады?

— Рада... Ужасно рада.

Брусенцов перемахнул с причала на палубу.
— Чаю дадите?
— Сейчас?— испугалась Сашенька.— Что вы, милый, это неудобно... Правда, неудобно. Приходите завтра.
— Какое еще завтра?— дернул плечом поручик.— Никакого завтра не будет. У меня всего час времени.
Саша испугалась еще больше.
— Вы убежали с гауптвахты? Из-за меня?
Поручик сморщился.
— Бог ты мой, как романтично!.. Ничего я не убежал. Меня оттуда в шею выгнали.
— Почему?
— Еду искупать вину кровью. Как полагается: своей кровью чужую вину...
— Я ничего не понимаю,— растерянно сказала сестра.
— Чего ж тут не понять? Всех офицеров посылают на фронт. Красные начали наступление.
Сашенька охнула и беспомощно схватилась за рукав его шинели.
— Саша... Вас-то зачем? Что с вами будет?
— Что будет, то будет,— сказал Брусенцов раздражаясь.— Ну что мы тут стоим? Холод собачий... Пошли в каюту...
...Абрек терпеливо ждал, только стриг ушами да время от времени шумно вздыхал.
Опять по доскам застучали копыта: вдоль пристани ехал конный наряд — наверно, к пакгаузам. Абрек тихо заржал, вроде бы поздоровался. Но чужие лошади не ответили.
У каждого всадника за спиной был карабин, при седле фонарь. Отблески этих фонарей бежали по воде мимо неподвижного катера. А казалось, наоборот: казалось, что это Сашин кораблик вдруг снялся с мертвого якоря и поплыл куда-то...
...Брусенцов и Сашенька лежали, чуть не касаясь друг друга щеками — койка была очень узкая. Высунув тоненькую голую руку из-под одеяла, Саша осторожно трогала лицо поручика, проводила пальцем по векам, пробовала разгладить морщинки на лбу.
Лежа с закрытыми глазами, Брусенцов говорил:
— Знаешь, если бы ты сказала: «Не надо, зачем это, ты все испортишь» — я бы плюнул и ушел. Терпеть не могу!..
— А что, все так говорят? — слабо улыбнувшись, спросила Сашенька. Поручик не ответил.
— Не знаю, почему я не сказала... Я же тебя люблю. И потом, мне тебя всегда жалко.
Брусенцов открыл глаза.
— Очень мило... А почему это меня надо жалеть?.. Что я, нищий? Щенок на трех лапах?
Теперь промолчала Саша. Только поцеловала поручика около уха.
— Зажги свечку,— велел Брусенцов.— Я посмотрю время.
Саша зажгла огарочек, пристроенный на полке. Брусенцов глянул на часы и присвистнул.
— Мне пора...
...На соседних суденышках позажигали огни. С берега доносился надрывный крик паровозов. Море в ответ гудело сиренами кораблей. Где-то рожки торопливо играли тревогу, выгоняя солдат из теплых казарм.
Брусенцов и Сашенька вышли на палубу катера.
— Ага, заголосили, забегали!— сказал Брусенцов с непонятной злобой.
— Саша,— спросила сестра, решившись.— Как же ты сможешь на фронте?.. Раз ты не веришь?..
— Во что не верю? В непорочное зачатие?
— Ты знаешь, во что. В то, что мы победим.

Брусенцов хотел опять ответить грубостью, но, посмотрев на Сашеньку, передумал.

— Конечно, я верю, что победим. Иначе зачем бы я жил?..

Он говорил, а сам уже машинально проверял, все ли на нем как следует — застегнута ли кобура, не съехала ли портупея.

— Из Крыма мы уйдем... Ну, я-то, если тебе интересно, уйду последним... Но это еще не конец! Пускай комиссарики хозяйничают, пускай доводят Россию до ручки... А доведут — вот тогда мы вернемся. Только бы нам не потерять себя в каком-нибудь Лондоне или там Лиссабоне... Остаться белой гвардией. Быть как пули в обойме — всегда вместе, всегда наготове...

Саша смотрела на него внимательными глазами, но думала про другое. Эти слова, которые раньше были бы для нее важны и даже необходимы, теперь как-то пролетали мимо ушей. А важно было другое: увидит ли она еще это лицо, будет ли водить пальцами по жестким губам...

Он понял, о чем она думает, и нахмурился.

— Ладно, тезка, прощай.

— Мы еще увидимся,— сказала Саша неуверенно.— Обязательно!

— Увидимся, не увидимся... Кому это все нужно? Сегодня было хорошо — и хватит с нас. И на том спасибо.

Они поцеловались, и Брусенцов пошел отвязывать Абрека.

Привычно подхватив шашку, он сел в седло, махнул Саше рукой и уехал. А Сашенька осталась стоять, по-старушечьи обтянув плечи теплым платком. И лицо у нее тоже стало старушечье — сморщенное и покорное.

СИВАШ. 8 НОЯБРЯ, 0 ЧАСОВ 30 МИНУТ

В ту ночь сильно похолодало. Дно Сиваша было белесое, круто присоленное морозом. Стекляшками поблескивали замерзшие лужицы — все, что осталось от угнанного ветрами моря.

С обрывистого берега на эту тоскливую равнину спускались бойцы — отряды штурмовой колонны. На берегу горели костры. Возле штабного автомобиля толпились командиры.

Съезжали на дно Сиваша трехдюймовые пушки: каждую волокла шестерка лошадей. Взвод за взводом вытягивались в узкую колонну и уходили в темноту.

Хрустел под ногами мерзлый песок. Впереди колонны шел проводник — бородатый мужик в тулупе. В руке у него был длинный, как у библейского патриарха, дрючок.

Рядом шагал командир штурмовой колонны — худой, носатый, озабоченный. За ним несли развернутое красное знамя.

По обе стороны тропы чернели кляксами илистые болотца.

— Черные эти пятны — их надо берегчись хуже огня,— поучал командира проводник.— Это чаклаки называются, по-русскому сказать — топь, трясина. Туды оступишься, и каюк.

Позади, там, откуда ушла колонна, дрожали красные точки — костры на берегу. Далеко впереди рубили небо, скрещивались голубые палаши прожекторов. Там был Литовский полуостров.

От головы колонны к хвосту торопливо шел связной. Ясным голосом он повторял для бойцов инструкцию.

— Не кричать зря без толку... Не курить... Не стрелять без команды...

— Ну чего жужжишь?— сказал в темноте голос.— Без тебя сознательные... Может, все коммунисты.

— Иван Трофимыч!— обрадовался связной, приглядевшись.— Командир желанный. Это ты ли?

— Ну я,— ответил Карякин. Он шагал рядом с Некрасовым. Оба были навьючены своим кинооборудованием.

— А тут вся рота твоя!— доложил связной и побежал дальше. Карякин повернулся к Андрею.

— Это Пудалов, комвзвода был у меня...

Некрасов не ответил.

— Все серчаешь,— сказал Карякин с обидой.— Вроде мы с тобой бабу не поделили... А я за революцию огорчался! И ты на меня не можешь держать зла!.. Не имеешь такого права!

Андрей шагал молча, глядя себе под ноги.

Проводник шел, настукивая дорогу своим посохом.

— Командир!— сказал он начальнику колонны.— Примечаешь ай нет? Флаг!..

Носатый командир поглядел на знамя, но не увидел ничего особенного.

— Его теперь на праву сторону сносит,— объяснил проводник.

— Ну и что?

— А то, что ветер сменился...Он всю воду назад пригонит!

У командира на небритых скулах заходили желваки. Но он ничего не сказал, только прибавил шагу.

ТУРЕЦКИЙ ВАЛ. 8 НОЯБРЯ, 3 ЧАСА 00 МИНУТ

Тяжелые морские орудия были привезены на Перекоп из Севастополя. Лежа брюхом на бетонных подстилках, они тянули свои рыла на север, откуда должны были прийти красные. Зябко ежилась на ветру артиллерийская прислуга...

... В блиндаже обстановка была деловая и спокойная. Три телефона выстроились на столе. Рядом с ними булькал кофейник на спиртовке. За столом сидел молодой полковник и точил карандаш. Он обернулся на шум открывшейся двери.

— Разрешите?— козырнул вошедший.— Поручик Брусенцов.

— Очень приятно,— сказал полковник с легким неудовольствием.

— Господин полковник, мы тут сидим, ждем лобового удара... А если красные пойдут в обход? Это ведь азбука. Они азбуку знают.

Полковник вздохнул.

— Да, да, поручик, вы правы. Они действительно готовят обходной маневр — на Чонгарском направлении. Нам об этом известно.

— Да я о другом говорю,— нетерпеливо отмахнулся Брусенцов.— Что, если они тут, под боком, через Сиваш попрут?!

— По морю аки по суху? Вы с ума сошли.

— Допустим, сошел. А вдруг они тоже?.. Такую возможность вы не учли?

Полковник встал из-за стола, чтобы разговор был покороче.

— Вы давно к нам прибыли?

— Десять минут назад.

— Так вот, идите умойтесь с дороги, отдохните.— И вдруг полковник сорвался.— Ну что ты будешь делать! Каждый поручик — Бонапарт! Каждый, ядри его палку, принц Савойский!.. Только воевать некому. — Полковник сел и потянулся к кофейнику. Но по пути его рука передумала и сняла трубку телефона.

— Дай-ка мне Литовский полуостров... Губаревич? Это я, Васильчиков. У тебя прожектора горят? Слушай, посвети на всякий случай на Сиваш. Что?.. Говорят тебе — на всякий случай!..

Он кинул трубку, уже сердясь на себя за то, что поддался панике...

СИВАШ. 8 НОЯБРЯ, 3 ЧАСА 15 МИНУТ

Штурмовая колонна шла теперь по щиколотку в воде. Артиллерийских коней повыпрягали — от них было больше мученья, чем толку. Пушки тащили вручную, кидая под колеса доски, вязанки камыша, а то и шинели. Лошади брели где-то отдельно в темноте. То и дело раздавалось тоскливое предсмертное ржание: видно, еще одну бедолагу затянула топь.

Страшнее всего были внезапные отчаянные выкрики:

— Тону!.. Товарищи, братцы, тону!..

Оступиться было легко, спасти из трясины трудно. Но бойцы шли вперед, с трудом вытягивая ноги из ледяной жижи — падали, поднимались и опять шли, да еще волокли за собой орудия и пулеметы.

Некрасов, перекосившись от натуги, тянул зарядный ящик. Карякин, как мог, подсоблял ему.

ЛИТОВСКИЙ ПОЛУОСТРОВ. 8 НОЯБРЯ, 3 ЧАСА 40 МИНУТ

Круглый немигающий глаз прожектора задумчиво смотрел вдаль. Двое солдат в тулупах одинаково топотали сапогами о землю, грелись.

По пологому склону берега к прожектористам спустился офицер.

— Панков,— сказал он и зевнул.— Переводи на ближнее наблюдение. Будем на Сиваш глядеть... Звонят, мудрят, а чего мудрят, сами не знают...

Солдат захлопотал возле прожектора. Луч осторожно, будто пробуя, коснулся холодной черной воды.

— Ваше благородие!— обратился второй солдат к офицеру. Обращение это было старорежимное и употреблялось только для приятности.— Когда нам смена будет?

Офицер не успел ответить. Прибрежные камыши затрещали, захлюпала грязь под сапогами, и на берег полезли мокрые черные люди.

Засуетился луч прожектора, но уже было поздно. Кувыркаясь, полетели ручные гранаты, воздух шатнуло взрывами.

Офицер лежал, раскинув руки по земле. Прожектор погас. Серое его бельмо бессмысленно уставилось в небо...

Волна атакующих дохлестнула до проволочных заграждений на берегу. Колючую паутину кромсали щипцами, рубили саперными, острыми, как секачи, лопатками, рвали голыми руками.

По ту сторону проволоки берег полого уходил вверх.

Там была линия окопов, и из этих окопов по красным били винтовки и пулеметы.

Висли на проволоке, падали на землю убитые, но те, кто уцелел, продолжали штурмовать колючий частокол.

А из камышей, с Сиваша, все лезли на берег люди.

Двое пулеметчиков установили на позицию трехногий «льюис», но не успели открыть огонь: срезанные пулеметной очередью, оба одновременно ткнулись в грязь лицом. К «льюису» подбежал Некрасов — огромный и словно бы горбатый: за спиной у него висела камера. Он поднял пулемет на руки, как винтовку, и двинулся вперед, к проволоке.

Там, в самой гуще атаки, бесновался, махал револьвером Карякин. Проволоку уже почти не было видно, больше чем наполовину ее завалило трупами.

— Третья рота!— исступленно орал Карякин.— Третья рота!— Кто живые — за мной!..

Он стал взбираться наверх — прямо по мертвым.

Тогда отважились и другие. Ни щипцы, ни лопаты, ни вязанки камыша уже не нужны были бойцам. Мертвые их товарищи своими телами настлали дорогу через проволоку.

Когда, перевалив на ту сторону, красные стали закидывать окопы гранатами; когда — оборванные, страшные — рванулись в штыковую атаку, врангелевцы не выдержали, стали отступать.

Андрей стоял, широко расставив ноги, и стрелял по бегущим из «льюиса» — стрелял прямо с рук. Гильзы били косым фонтанчиком мимо его лица, тяжеленный пулемет будто молотом колотил его в грудь, руки онемели, пот заливал глаза,— а он все стрелял.

Цепь наступающих бежала вверх по склону, и из пересохших глоток рвалось страшное, похожее на рыдание «ура».

Достигнув гребня, бойцы увидели ровную, как ладонь, степь. А поперек этой степи, в сотне саженей от гребня, лежала, ждала их вторая линия врангелевских укреплений: спрятавшиеся за брустверами пушки, пулеметы, винтовки.

И все это разом обрушило огонь на атакующих.

Под свист осколков, под улюлюканье пуль штурмовая колонна повернула назад, сползла по склону вниз.

Только знаменосец задержался на гребне. Он всадил древко знамени в землю, попробовал, крепко ли, и кубарем скатился вниз, чтобы не убило...

Карякин полз на брюхе и вертел головой, как ящерица,— выглядывал носатого командира. И наконец увидел черную тужурку, длинные ноги в обмотках. Командир был мертв.

Карякин прикрыл ему лицо фуражкой, приподнялся и хрипло закричал:

— Колонна! Слушай мою команду!.. Всем окопаться! Будем ждать подкрепления...

СИВАШ. 8 НОЯБРЯ, 7 ЧАСОВ 30 МИНУТ

На нашем берегу, в том месте, откуда штурмовая колонна начинала свой ночной поход, по-прежнему горели костры. Почти у самых костров плескалась вернувшаяся в залив вода. На берегу стояли, ждали приказа готовые к отправке отряды. Но приказа все не было.

Возле штабных автомобилей — теперь их стало уже четыре — собралось все начальство.

— Ну что ты с ней будешь делать!— ругался начдив 61-й — Прет и прет окаянная... Товарищ командарм! Мое предложение идти прямо по воде... Может, брод найдем... Хотите — первым пойду?

Он закашлялся, заслоняя губы костистым кулаком.

— Куда пойдете?— желчно спросил начштаба армии.— Топиться?

Командарм молчал, с ненавистью разглядывая карту: адъютант разложил ее на крыле «фиата» и для удобства подсвечивал фонарем.

Вдруг бойцы на берегу задвигались, удивленно загалдели.

Начальство повернулось на шум, а шофер «фиата» посветил фарами. Пучок желтого света лег на Сиваш, и все увидели, что к берегу бредет, по пояс в воде, человек.

Это был Некрасов. Он шел, еле переставляя ноги,— мокрый, зашлепанный грязью, с камерой за спиной.

Когда Андрей подошел ближе, стало видно, что он тянет за собой телефонный провод. К нему бросились, подхватили шнур, помогли вылезти на бугор к командарму.

Скинув на землю штатив и камеру, Андрей с трудом разогнулся и доложил:

— Товарищ командарм! Я с Литовского... Пока держимся. Ждем подкреплений... Очень ждем.

Командарм смотрел на него с уважением и даже с испугом.

— Как вам удалось пройти?— спросил он совсем не по-военному.

— Я дорогу запомнил... И линию протянули. Нас двадцать человек.

— А где же они?

— Там.— Андрей показал в темноту.— Держат телефонный провод. Вешек не хватило...

— Понятно,— сказал командарм.— Спасибо, товарищ.

И он отвернулся от Некрасова.

Связисты на берегу уже приладили провод к ящику полевого телефона. Командарм секунду подумал, потом сказал адъютанту:

— Передай на Литовский: держаться до конца, держаться любой ценой. Подкрепления будут!— Он нашел глазами начальника штаба.— Приказываю: форсиро-

вать Сиваш силами восьмой кавбригады, отдельной кавбригады, третьей кавдивизии. Брод есть, трасса точно обозначена телефонным проводом — кавалерия пройдет!..

...Некрасов сидел на земле, закрыв глаза, привалившись к колесу автомобиля.

— Некрасов!— громко сказал над ним начдив 61-й.— Иди, милый, отдыхай!..

Андрей открыл глаза и тяжело встал.

— Разрешите вернуться на Литовский?

— Смотри какой бедовый!.. Говорят тебе — иди спать!

Недалеко от них связист кричал в трубку телефона:

— Литовский!.. Литовский!.. Литовский!.. Слушаю тебя!..

Отряды пехоты на берегу расступились, и в просеке между ними показалась кавалерия.

Безногий комбриг подбодрил мизинчиком усы и заорал во все горло:

— Вот когда мне хорошо! Вот когда ножки не промочу!

Бойцы с готовностью засмеялись командирской шутке. С плеском, с гиканьем, со ржаньем лошадей конница на рысях врезалась в воду.

ЛИТОВСКИЙ ПОЛУОСТРОВ. 8 НОЯБРЯ, 9 ЧАСОВ 00 МИНУТ

Вода поднялась еще выше, оставив Карякину с его отрядом совсем узкую полоску прибрежного склона.

Карякин подполз к самому гребню и, уткнув подбородок в землю, смотрел, что делается у белых. На его глазах из окопов в степи полезли зеленые английские шинели, слились в сплошную линию и двинулись вперед. Четкое «ура» неторопливо перекатилось справа налево — как на ученье. Заблестели иголочки штыков.

Белая пехота шла в атаку.

— Амба,— с тоской сказал Карякин и сполз по склону вниз.

— Товарищи!— закричал он.— Слушай меня! Пускай белые гады не радуются. Мы помрем сегодня, а они завтра!.. Потому что революция победит — даже несмотря на нашу гибель...

По пояс в воде стоял посреди Сиваша человек. В одной руке он сжимал винтовку, другою поддерживал телефонный провод. Саженях в тридцати от него был другой такой же человек, еще дальше — третий, четвертый... Они стояли неподвижно, будто вбитые в дно сваи, а мимо, чуть не задевая их мокрыми конскими боками, шла через Сиваш кавалерия.

Конники двигались гуском — притихшие сосредоточенные. Только мальчик-горнист чертиком вертелся в седле; ему нравилось все странное, что происходило в эту ночь.

— Эй, мужичок!— окликнул он связиста.— Чего там по телефону гуторят?.. Тебе слыхать?

Связист, не отвечая, смотрел мимо него усталыми до беспамятства глазами.

Лошадка под горнистом вдруг нырнула в воду по шею — видно, оступилась с тропки. Она перепуганно заржала, кое-как поймала дорогу и, расплескивая грудью воду, шибко пошла вперед. Она обгоняла одного конника за другим, а мальчик смеялся и нарочно торопил ее пятками.

Четыре карякинских орудия, задыхаясь от спешки, били по белым прямой наводкой. Бойцы, лежа плечом к плечу, палили из винтовок.

А белые цепи, почти не редея, надвигались, и ничего с ними нельзя было поделать.

Ударил в уши гром, метнулась брызгами земля, и одна из пушек, развороченная врангелевским снарядом, заскользила вниз по склону и задом въехала в воду. Вода зашипела, поднялся пар.

Белые снова закричали «ура» и, пригнувшись, побежали вперед. Карякин вскочил, в бессильной ярости швырнул лимонку, хотя враги были еще далеко.

— Врешь!— заорал он.— Мы еще живые!..

Тяжело топоча сапогами, врангелевцы бежали на него.

И в этот момент на бугор, туда, где стояло, покосившись, красное знамя, вылетел всадник.

Он вскинул к небу горн, и воздух разорвала жестокая, веселая трель — сигнал кавалерийской атаки.

Белая цепь дрогнула, будто споткнувшись об эти звуки. Секунда — и врангелевцы попадали на землю, залегли; с красной кавалерией шутки были плохие.

А мальчик-горнист все продолжал трубить. «Пики к бою, шашки вон! Пики к бою, шашки вон!» — выпевала труба. Карякин метнулся к горнисту.

— Где наши?! Где?

— А бис их знает,— сказал мальчик с досадой.— Отстали... А я все равно буду трубить!

— Слазь!— закричал Карякин и дернул горниста за ногу. — Убьют!..

— Успею,— сказал мальчик и вдруг, уронив горн, сполз прямо на руки Карякину. Его убило сразу, наповал.

Белые поняли, что сигнал горна обманул их. Цепь снова поднялась в рост, покатилась вперед, нацелившись штыками.

Вот тогда-то над гребнем показались оскаленные конские морды, засверкали шашки.

Перемахивая через окоп, через головы карякинских бойцов, конники мчались в атаку — в кавалерийскую атаку, от которой нет спасения. А сзади, словно морские чудища, лезли, лезли на берег из вόды мокрые, лоснящиеся кони, и всадники свирепо шпорили их, торопя в бой.

ШТАБ АРМИИ. 8 НОЯБРЯ, 15 ЧАСОВ 00 МИНУТ

На стене висела карта Крыма, и в нее были воткнуты красные флажки: три на Литовском полуострове и целая шеренга перед Турецким валом.

— Сейчас на Литовском полуострове идут ожесточенные бои,— говорил командарм.— Остатки штурмовых колонн и прибывшая на помощь конница пробиваются в глубь полуострова.

Командиры слушали в молчании. Начдив 61-й тихо покашлял и сконфузился, оттого что не смог удержаться. А командарм продолжал:

— Только что получен приказ товарища Фрунзе: атаковать в лоб Турецкий вал. Атаковать без малейшего промедления... Смысл этого маневра, я думаю, вам ясен. Если белые снимут мобильные части с Турецкого вала и перебросят их на Литовский полуостров, нашим там не удержаться. Значит, мы должны отвлечь противника на себя. А для этого необходим лобовой удар...

ТУРЕЦКИЙ ВАЛ. 8 НОЯБРЯ, 17 ЧАСОВ 00 МИНУТ

Меньше версты разделяло красных и белых. Вдали, за полосой скучной ровной земли, высился Турецкий вал. Он неодобрительно смотрел на врага всеми своими бойницами, черными зрачками пушек, но пока, до поры до времени, молчал.

На него надвигалась красная пехота. Впереди, рыча, отфыркиваясь черным дымом, катились бронеавтомобили.

Красные командиры шли в атаку вместе со своими бойцами — даже командиры полков, даже начдив 61-й. С винтовкой в руках начдив бежал вперед и, задыхаясь, кричал: — Даешь Врангеля!.. Даешь Крым!

Перед его глазами вдруг мелькнули чем-то знакомые мешковинные штаны с надписью «И СЫНЪ».

Красноармеец, на котором были эти штаны, нагнувшись над убитым товарищем, высвобождал из мертвых рук винтовку. Поодаль, растопырив ножки штатива, стоял киноаппарат «Патэ».

— Некрасов, душа с тебя вон!— крикнул начдив. — А ну марш назад!
Андрей, с винтовкой в руках, разогнулся.
— У меня пленка кончилась...
— Назад, тебе сказано! Твое дело...
Начдив не договорил. Ударивший рядом снаряд вырвал землю у них из-под ног, бросил в разные стороны...
Андрей поднялся, обтер лицо рукавом, а начдив остался лежать на земле. Опустившись на корточки, Андрей приподнял его голову. Начдив силился что-то сказать и не мог. Вместо слов изо рта у него лезли розовые пузыри. Гимнастерка у самого ворота набухла кровью.
Мимо них с криком бежали в атаку бойцы. Андрей подхватил с земли винтовку и побежал вместе со всеми.

— Ай-яй-яй, как страшно!— сказал Брусенцов.— Огонь!
Воздух рвануло орудийным залпом. Не нагибая головы под пулями и осколками, поручик глядел поверх бруствера — он командовал одной из батарей Турецкого вала.
Серая волна наступающих катилась вперед. Ползли бронемашины, которые отсюда, сверху, казались похожими на утюги.
— Ничего, ребятки, сейчас мы их успокоим,— повернулся к артиллеристам Брусенцов. И снова скомандовал:— Огонь!

По земле словно молотил ливень. Крохотные ямки возникали, пропадали и появлялись снова. Сюда были пристреляны пулеметы Турецкого вала; и сквозь эту свинцовую завесу пройти было нельзя. Здесь, в каких-нибудь ста саженях от цели, атака захлебнулась. Бойцы повернули назад.
Андрей остановился в нерешительности. Вперед идти было страшно, а назад не хотелось.
Кучка бойцов в черных кожаных тужурках все-таки бежала вперед. Андрей побежал за ними — петляя, будто этим можно было перехитрить пули.
Один за одним падали бойцы в кожаных тужурках и оставались лежать на мерзлой земле. А те, кто уцелел — человек десять,— скатились в глубокий ров перед самой стеной Турецкого вала. Здесь была мертвая зона, и пули не могли их достать.
Приглядевшись, Андрей понял, кто его товарищи: это были стрелки латышского полка. Узнал он и женщину-комиссара. Ей бинтовали голову белой тряпкой — наверное, рукавом от чьей-то рубахи. На глазах у Некрасова тряпка становилась красной.
— Товарищ,— едва слышно сказала женщина, — я тебя где-то видела... Скажи... Штурм продолжается?
— Да,— ответил Андрей.— Да.
Женщина слабо улыбнулась и закрыла глаза.

Батарея Брусенцова — как и все батареи на Турецком валу — получила передышку. Сам поручик, хмурый и усталый, сидел на подножке орудийного передка, курил и смотрел, как солдаты прибирают стреляные гильзы, чистят после боя орудия.
Вдоль бруствера шли, спеша куда-то, два генерала и молодой щеголеватый полковник. Наткнувшись взглядом на Брусенцова, полковник Васильчиков замедлил шаг, а потом и вовсе остановился:
— Поручик, можно вас на минутку?
Брусенцов узнал его сразу. Нарочно помедлив, он встал и, не бросая папиросу, пошел к полковнику.
— Сегодня ночью красные форсировали Сиваш,— сказал Васильчиков. Брусенцов покачал головой.
— Какой сюрприз, а? Кто бы мог подумать!

— Да бросьте вы,— поморщился полковник.— Ну, проспал, ну, профукал... Режьте меня на куски.

Поручик, не мигая, смотрел на него, ждал, что будет дальше.

— Сейчас в штабе дебаты,— продолжал Васильчиков,— нужно ли снимать отсюда части и посылать на Литовский полуостров.

Брусенцов бросил папиросу и затоптал ее каблуком.

— Тришкин кафтан,— сказал он со злобой.— Ну, пошлем подкрепления. Там залатаем, тут пузо голое... Еще один штурм, и они нас отсюда выбьют. А сидеть тут со всеми силами тоже глупо. Они через Литовский, с черного хода, до нас доберутся.

— Ну конечно же!— Полковник хлестнул себя варежкой по колену.— Надо к Юшуни отходить, пока не поздно!.. Но это же рамолики, ядри их палку... Попробуй им докажи!

Они помолчали еще немного и разошлись в разные стороны. Полковник Васильчиков пошел к своим генералам, Брусенцов к своим солдатам.

Уже стемнело. Вверху, надо рвом, встречаясь и снова расходясь, медленно, как часовые, прохаживались лучи прожекторов. Они освещали равнину, лежавшую между белыми и красными.

Левый фас Турецкого вала упирался в Перекопский залив. И там, где у самой воды кончался ров, начиналось проволочное заграждение. Колючий забор уходил далеко в море.

Сюда перебрался по дну рва маленький отряд.

— Эту проволоку я с воздуха видел,— сказал Андрей латышам.— Если идти вброд, мы ее обогнем. И выйдем в тыл к белым.

— А дальше?— бесстрастно спросил товарищ Арвид. Андрей ответил не сразу. Собой ему случалось рисковать часто. А вот чужими жизнями он распоряжался в первый раз.

— Дальше — как получится,— сказал он наконец.— Все равно мы в мышеловке... А приказ был — атаковать любой ценой. Вот и будем атаковать.

— Значит, на смерть ведешь?— уточнил Арвид и вдруг, к удивлению Андрея, улыбнулся.— Зря мы тебя тогда не расстреляли...

И тут же серьезно объяснил:

— Это шутка... Мы с тобой пойдем.

...По пояс в воде Андрей шел вдоль колючей проволоки. Остальные шлепали за ним. Время от времени кто-нибудь, оступившись, хватался за проволоку, и тогда слышалась приглушенная латышская ругань. Вдруг Андрей остановился.

— Все! Проволоке конец.

Друг за дружкой, осторожно придерживаясь за скользкие колья, бойцы стали перебираться на ту сторону.

Андрей выбрался на врангелевский берег последним. Поглядел и скрипнул зубами от досады. Впереди опять была стена. Не такая ровная и крутая, как с фронта, но все равно непонятно было, как на нее взобраться. Сажени на три вверх она шла отвесно и только потом переходила в откос.

Латыши молча смотрели на Андрея. Он был за командира, ему предстояло решать. Подумав, Андрей распорядился.

— Всем снять пояса... У кого на винтовках штыки — давайте мне.

...Стоя на плечах у Арвида, Некрасов с натугой всаживал штык в трещину между камнями. Попробовав рукой — выдержит ли, он, ухватившись за выступ стены, подтянулся и встал ногами на штык. Вокруг туловища у Андрея была намотана самодельная веревка — сцепленные вместе солдатские пояса. А из-за пазухи торчали еще три штыка. С осторожностью вытянув один из них, он стал втискивать штык в подходящую щель повыше.

...Все четыре штыка торчали из стены, образуя неровную лесенку. Андрей уже поднялся на скат стены и теперь лежал, уперев пятки в камень, держа обеими руками конец своей веревки из поясов.

Придерживаясь за эту веревку, по штыкам-ступенькам взбирались на стену латыши. Когда последний из них оказался наверху, Андрей, тяжело отдуваясь, поднялся с земли.

Отсюда без особых усилий можно было взойти на Турецкий вал. Пока латыши затягивали на себе пояса, насаживали штыки на стволы винтовок, Андрей говорил:

— Боевое задание такое. Делать как можно больше шума — стрелять, кидать гранаты. Пускай думают, что целый полк прорвался... Кто метко стреляет — бейте по прожекторам. Может, в суматохе закрепимся, продержимся сколько-нибудь...

Повернувшись, Андрей полез вверх по склону. Бойцы двинулись за ним. Когда до площадки Турецкого вала оставалось несколько саженей, Некрасов поднял над головой гранату и, заорав «ура!», швырнул ее как мог дальше. За нею следом полетели другие гранаты, латыши подхватили «ура» и, стреляя наугад, взбежали на Турецкий вал.

К их удивлению, в ответ не раздалось ни одного выстрела. Грозная крепость была пуста. Только прожектора — странно неподвижные — продолжали светить в сторону красных да тяжелые морские пушки по-прежнему целились на север.

— Спят они, что ли?— пробормотал Андрей в полной растерянности.

Если белые спали, то очень крепко — никто не вышел на шум...

...Блиндаж полковника Васильчикова был пуст. Дверь распахнулась. Вошли Андрей и Арвид.

— Все удрали.— Андрей попробовал рукой серебряный кофейник на столе.— И совсем недавно. Кофе еще теплый...

— Теплый? Это хорошо,— сказал Арвид. Он налил себе чашечку и выпил одним глотком...

...Два латышских стрелка кромсали полотнище огромного трехцветного флага. Белую и синюю полосы они оторвали совсем и кинули на землю. Осталась одна красная — узкая, как морской вымпел.

Это красное знамя латыши укрепили на бруствере, в ясном луче прожектора.

...В полуверсте от них, над окопами, где теперь залегли красные, понеслось радостное «ура». Цепь за цепью поднимались бойцы, бросались вперед к Турецкому валу, над которым полыхало знамя победы...

...На своем наблюдательном пункте стоял командарм. Адъютант, волнуясь, подал ему бинокль.

В бинокль был виден красный узенький флаг над вражеской крепостью, а под ним — машущие руками черные фигурки на бруствере.

Улыбка сняла тревогу и усталость с лица командарма.

— Белые отошли,— сказал он адъютанту.— Отступили, видимо, к Юшуни... Это хорошо...

ЮШУНЬ. 10 НОЯБРЯ.

По степи шли цепи красной пехоты. Они шли не стреляя, потому что до противника было еще далеко. Укрывшись в ложбинках и оврагах Юшунских дефиле, врангелевцы обстреливали наших из орудий. Вырастали над землей черные кусты взрывов, ныла в воздухе шрапнель.

А наши все шли и шли вперед, мерно и сосредоточенно, словно косцы, у которых впереди еще много работы.

За ними следил внимательным глазом «Патэ». Штатив прочно уперся в землю острыми железными копытцами; сгорбившись над камерой, Андрей крутил ручку. Это было, наверно, последнее наступление, последний бой перед полной победой,— и его надо было снять.

Артиллерия белых вдруг замолчала. Далеко-далеко, на границе между степью и небом, появилась черная кромка. С каждой секундой она становилась все различимей, зазубривалась, распадалась на черные пятнышки. Это врангелевская кавалерия пошла в контратаку.

Красные цепи остановились, залегли. Пробежали вперед пулеметные расчеты, волоча за собой «максимы».

А вражеская конница стремительно приближалась. Это была Астраханско-Терская бригада. В лохматых черных папахах, с пиками, уставленными вперед, летели в бой всадники, и черным вороном летела за каждым его бурка.

Застрекотали пулеметы, защелкали винтовочные выстрелы, но не под силу было пехотинцам остановить кавалерийскую атаку.

И тогда из лога за спиной у пехоты вынеслись красные конники. Узкий их строй растекся, захлестнул степь во всю ширь. Громыхало конармейское «ура», и ветер вгонял его обратно в глотки — так шибко мчались конники.

А терцы скакали навстречу нашим с улюлюканьем, с протяжным восточным визгом.

Вспыхивали на солнце шашки, дымила пыль. Две кавалерийские лавы шли друг другу навстречу, как два степных пожара. И сошлись, сшиблись посреди широкого поля.

Андрей крутил ручку своего «Патэ». Вокруг человеческими голосами кричали раненые кони, нечеловечески взвизгивали терцы. Хлопали выстрелы, трещали, ломаясь, пики.

Сражение раскололось на множество схваток, погонь и поединков.

Прямо перед собой Некрасов вдруг увидел гнутую молнию шашки. На него летел белый казак.

Андрей бухнулся на спину, успев дернуть на себя кинокамеру. Задранные пики штатива нацелились остриями в лошадиную морду.

Всхрапнув, конь шарахнулся в сторону. Казак, свесившись с седла, рубанул по ножкам штатива — потом второй раз, потом третий. При каждом ударе он натужно гакал и был похож на лесоруба, которому надо скорее обрубить сучья, чтобы добраться до ствола.

Лежа на спине, Андрей нашарил у пояса маузер и выпустил четыре пули в квадратную черную бороду, в оскаленное лицо казака. Казак завалился набок, а конь, которого уже не удерживали на месте жесткие поводья, поскакал, мотая головой, в степь.

Андрей встал, поднял камеру и только потом огляделся. Теперь на поле боя все было по-другому. Черные бурки уходили, откуда пришли, а конармейцы летели вдогонку. Поднялась красная пехота, тоже побежала вперед.

— Сдавайся, вражья душа!— гаркнул над Некрасовым чей-то голос.

Андрей вздрогнул, вжал голову в плечи — и увидел улыбающегося Карякина. Тот чурбаком свалился с седла, обнял Андрея и стал трясти.

— Здорово, Андрюха! Здорово, друг душевный!

Андрей хмыкнул, потом улыбнулся, потом радостно захохотал и хлопнул Карякина по спине. Иван даже присел, но все равно продолжал тараторить:

— Эта четвероногая мне всю сиденью повредила!.. Такая шершавая — как на рашпиле сидел!— Он потопал ногами, разминаясь.— А ты-то как без меня?

— Вот, жив,— сообщил Андрей.— Ты, значит, теперь командир?

Карякин на секунду погрустнел.

— Над кем я командир? Все мое войско поубивало... Буду обратно при тебе. Теперь мы с тобой неразлучные, как два пальчика на одной ручке...

И вдруг Карякин спохватился.

— Андрей! Ты чего стоишь, ухи развесил... Крути свою бандуру, сымай! Драпают беляки!

...На берегу Каркинитского залива офицерская рота отстреливалась от наступающей конницы. Деваться было некуда. Сзади тяжело дышало море, а спереди, охватывая берег подковой, напирали красные эскадроны.

Ротой командовал полковник Васильчиков. Прапорщики, поручики, капитаны были у него за рядовых. Стоя по колено в воде, лицом к берегу, они стреляли из винтовок расчетливо и метко.

Но все равно конники стремительно приближались. Первым вылетел на прибрежную гальку молодой комэск.

— А ну, сдавайтесь!.. Все одно вам хана!— заорал он, вертя лошадь под пулями.

Полковник Васильчиков беззвучно выругался, выстрелил в комэска и не попал. Больше у него патронов не было. Бросив винтовку, полковник повернулся и зашагал в море. Его небритое лицо было каменно спокойно, как у сумасшедшего.

Остальные офицеры, пятясь, пошли за ним. На ходу они отстреливались, но красные теперь даже не отвечали. Остановив коней у белой пены прибоя, они смотрели в изумлении, как все дальше и дальше уходят в воду люди в английских шинелях.

Плыть офицерам было некуда, да и не поплывешь в тяжелом обмундировании по ледяной воде. Просто им хотелось умереть красиво.

Вот уже прекратилась стрельба... Скрылись в воде золотые погоны — только головы торчат под водой... А вот уже и ничего не стало видно. Только десяток фуражек покачивается на плоской волне.

Комэск покачал головой, сплюнул в море и повернул коня.

ДЖАНКОЙ. 11 НОЯБРЯ

Карякин сидел подбоченясь на своей пузатой лошадке. В руке у него была шашка с махрастым офицерским темляком, на груди болтался бинокль. Лошадь стояла смирно и равнодушно. Стрекотала камера. Отойдя на обочину, Андрей снимал своего друга для истории.

— Теперь я тебя,— сказал Карякин, соскочив на землю и загоняя шашку в ножны. Андрей пожал плечами и пошел к лошадке.

— Ты влезь!— попросил Карякин.— Шашку возьми, биноклю...

— И так хорош.

Карякин отдал шашку и бинокль терпеливо ожидавшему рядом кавалеристу. Тот отъехал, а Карякин стал суетиться около камеры.

Ожидая, Андрей потихоньку гудел:

Вот пуля пролетела, и товарищ мой упал.
Ему тогда я руку протянул...
Ему тогда я руку протянул...
Ему я руку протянул, он руку не берет...

— Брось,— уныло сказал Карякин.— Это песня паскудная. Ты на меня беду кличешь.

— И это говорит сознательный боец!

— А все равно не пой. Сколько тебя разов просить?

По дороге и по степи вдоль дороги двигались мимо них наступающие части — артиллерия, пехота, тачанки. Красная Армия вступала в Крым.

А в обратную сторону, к тылам, везли трофейное имущество, гнали пленных врангелевцев. Конвоиры и сами были в трофейном — в английских шинелях со споротыми погонами. Вот сапогами не все успели разжиться. Кое-кто топал в лаптях.

Окончив съемку, Карякин зачехлил камеру. Они с Андреем навьючили свое имущество на лошадку и двинулись вместе со всеми по военной дороге.

— Во морды понаели! Ширше задницы,— злобно сказал Карякин, разглядывая идущих навстречу пленных.— И чего с ними возжаются? Эх, не я начальник! Я бы их всех пострелял...

— Ну вот опять,—нахмурился Андрей.—Ты маленький, а злобы в тебе на троих.

— Время такое,—с готовностью согласился Карякин.— Без злобы не проживешь.

— Но ты же лупишь без разбора.

— Потом разберемся!

— Нет. Потом я не согласен. Я хочу сейчас.

— Давай, давай, разбирайся,— сказал Карякин, начиная сердиться.—А пока ты разберешься, классовый враг тебе в спину нож! А? Хорошо это будет?

— Чего же хорошего? Только это ничего не докажет. Все равно человек обязан быть человеком.

— Чудно́,— сказал Карякин с горечью.— Мне даже прямо интересно: зачем же ты за Советскую власть воюешь? Нет у тебя к ней преданности!

— Этого ты не знаешь. И не лезь.

— Как это не знаю? Очень даже знаю!.. Вот я — я чего думаю, то говорю. И каждый-всякий понимает: у Карякина за революцию сердечко горит!.. А по твоему разговору ничего не понятно. Отчего это так?

— Разные бывают люди,— пожал плечами Андрей.— Разные характеры, разные темпераменты...

— Чего?

— Один восторженный, другой спокойный... Один сангвиник, а другой флегматик... Или там меланхолик. Нельзя же их равнять!

Карякин растерялся от вороха незнакомых слов.

— Это раньше так было,— сказал он, секунду подумав.— А теперь хватит! Теперь все равны...

...Местность переменилась. Степь горбилась холмиками, западала в балки и овражки.

Андрей и Карякин молча держали путь к деревне, которая начиналась впереди на пригорке. Недовольные друг другом, они шли один справа, другой слева от лошади.

Карякин, который не умел долго молчать, обежал конягу и пошел рядом с Андреем.

— Тут есть такая ягода — виноград. Ты ее кушал?

Андрей кивнул.

— А мне не привелось... Она сытная?

И вдруг Карякин осекся. Глядя куда-то вбок, он отцепил приторочённую к седлу винтовку.

— Ты что?— спросил Андрей. Карякин лязгнул затвором, досылая патрон в ствол.

— Сейчас я его, гада, ликвидирую...

Некрасов посмотрел в ту сторону, куда указывала железным пальцем трехлинейка, и сразу же пригнул ствол винтовки к земле.

К ветряку на холме шли два крестьянина — в тулупах, в мохнатых шапках. В одного из них и целился Карякин.

— Спятил?

— Ничего не спятил,— огрызнулся Карякин.— Ты замечай: вон тот, левый,— видишь, как он идет? У него выходка не мужицкая... Одной рукой отмахивает, а другая на боку, будто гвоздем прибитая. Сразу видно — офицер! Привык рукой шашку придёрживать.

Некрасов, прищурившись, глядел на крестьян. Действительно, было в них что-то непонятное.

— Нет,— сказал Андрей все-таки.— Так нельзя...

— В офицера-то?

— А если он не офицер?..

...Двое в тулупах неторопливо подошли к мельнице и скрылись в дверях. Один был поручик Брусенцов, другой, моложавый, тоже офицер. Под расстегнутым тулупом блестели золотые пуговицы, виднелась портупея.

Теперь, когда их никто не мог видеть, оба заторопились. Тот, что был помоложе, вытащил из ларя винтовку со снайперским прицелом и солдатский заплечный мешок. Брусенцов глянул сквозь щель в дощатой стенке, на месте ли кони.

Абрек и еще одна лошадь топтались за мельницей у коновязи. Почуяв хозяина, Абрек ласково заржал и потянулся к нему.

Молодой офицер, присев на корточки, увязывал мешок.

— Побыстрей, товарищ Краузе,— скомандовал Брусенцов.

— Да бросьте вы,— жалобно сказал Краузе.— Что за глупые шутки?

— Привыкайте, товарищ барон! Мы с вами на красной территории, в Совдепии...— И Брусенцов с удовольствием повторил.— Товарищ барон фон дер Краузе.

Он взял винтовку Краузе, проверил магазин и спросил:

— Зачем она вам? Тут один патрон.

— Я оставил последний патрон для себя,— застенчиво признался Краузе.

— Похвально. И главное, снайперский прицел—чтоб не промазать... Эх, товарищ Краузе, товарищ Краузе!.. Для вас-то уж у красных всегда патрон найдется.

Он отошел к оконцу, высунул ствол винтовки наружу и стал целиться.

— Что вы придумали?

— Зачем пуле пропадать!.. Хоть одного пристрелю напоследок.

Губы у поручика дергались, лицо побелело.

— Ползут... Расползались по земле, как вши... Вши тифозные!

Он прижался глазом к окуляру оптического прицела.

По дороге уходили от мельницы два красноармейца — большой и низенький. Низенький вел в поводу лошадь.

Краузе попытался оттащить Брусенцова от окна.

— Не надо... Александр Никитич, вы нас погубите!..

— Отойди, дурак! — бешено заорал Брусенцов.

Черный крест прицела отметил большого красноармейца, потом, помедлив, двинулся к низенькому. Но низенький не шел спокойно, а все время елозил и махал руками — видимо, что-то доказывал своему попутчику.

Крест прицела двинулся обратно и опять перечеркнул большого. Стукнул выстрел...

Андрей сел на землю. Карякин в растерянности глядел на него. Потом повернулся к мельнице, откуда был выстрел, и увидел двух верховых. Во весь опор они мчали в степь.

Карякин пронзительно закричал, схватил винтовку и выпустил вслед верховым всю обойму, но из-за дальности не попал. Другие, кто был на дороге, тоже открыли по всадникам стрельбу. Стреляли пехотинцы, стреляли с тачанок.

Брусенцов и Краузе, пригнувшись пониже, скакали к длинному глубокому логу. Их тулупы нелепо хлопали на ветру.

Когда до лога оставалось шагов десять, Краузе дернулся и вылетел из седла. А Брусенцов, колотя Абрека каблуками, домчался до края оврага и вместе с конем нырнул вниз.

Отбросив винтовку, Карякин тормошил Андрея. Тот сидел, зажав обеими ладонями живот; между пальцами текли черные струйки. Пуля попала в спину и вышла возле пряжки ремня.

— Андрюша!— кричал Карякин.— Андрюша, ты живой?!..

Андрей не мог ответить ни слова — только тяжело дышал.

— Сердечный ты мой... Ты не бойся... Я тебя в лазарет...

Некрасов вдруг сказал внятно:

— Кровь... тяжелая... не удержать...

— Удержу! Удержу!.. Не бойся,— бессмысленно повторял Иван, а сам уже ловил постромки проезжающей тачанки.

Некрасова подняли, положили на солому. Карякин вырвал у ездового вожжи и погнал коней вскачь.

Он хлестал коней, а сам плакал от злобы и горя.

СЕВАСТОПОЛЬ. 14 НОЯБРЯ

По улице все двигалось в одну сторону — пешеходы с узлами и чемоданами, пролетки, коляски, телеги, набитые вещами и людьми. А из порта, торопя беженцев, доносился взволнованный многоголосый вой пароходных сирен.

Окна подвалов были распахнуты. Те, кто там жил, в злорадном молчании смотрели, как жильцы верхних этажей удирают из города, удирают из России...

... В двери маленькой церкви дубасил кулаком поручик Брусенцов. Он снова был в форме, при шашке, с пистолетом в желтой кобуре. Рядом с ним стояла Саша и растерянно повторяла:

— Не надо, я тебя умоляю... Зачем? Ну, зачем?

Двери наконец приоткрылись. Старенький священник спросил испуганно:

— Что вам угодно?

— Нам угодно обвенчаться,— сказал Брусенцов. Священнику показалось, что он ослышался.

— Как вы сказали?

— Обвенчаться. И давайте, батюшка, поскорее.

Сашенька опять попросила:

— Уйдем, Саша. Пожалуйста.

Но Брусенцов отодвинул священника плечом и вошел в полутемную церковь, не отпуская Сашиной руки.

— Делайте, что вам говорят, батюшка... А то ведь я вас пристрелю. В божьем храме.

Эта бессмысленная угроза не испугала старика.

— Ах, глупости какие... Не могу я вас венчать и не стану. И дьякона даже нету — я один. Все разбежались!..

— Мы тут торгуемся,— озлобляясь все больше, сказал Брусенцов.— А там последние пароходы отчаливают... Я должен поспеть, ясно вам?

Блеклые глазки священника зажглись вдруг интересом и надеждой.

— Молодой человек,— сказал он.— А ежели я вас повенчаю, вы меня с собой возьмете?.. Посадите на пароход?

— Посажу, посажу,— брезгливо пообещал Брусенцов.

...Сашенька и Брусенцов, с тускло горящими свечами в руках, стояли перед аналоем. Священник, как был — без ризы, без камилавки, — торопливо бормотал:

— Призри на раба твоего Александра и на рабу твою Александру и утверди обручение их в вере и единомыслии, и истине, и любви...

А Саша, чуть не плача, шепотом говорила Брусенцову:

— Ну, объясни,— зачем это тебе нужно? Ты же меня ни капельки не любишь...

— Нужно. И тебе и мне... Я тебя люблю!— раздраженно шептал в ответ Брусенцов.— Пускай все летит к чертовой матери, но хоть это будет нерушимо!..

— Сего ради прилепится человек к жене, будет два в плоть едину,— жужжал свое батюшка.— О иже возвеселитися им видением сынов и дщерей...

Воем сирен, криком и ошалелым метанием людей Севастопольский порт был похож на тонущий огромный корабль. И словно шлюпки от тонущего корабля, торопились отойти от мола переполненные пароходы.

Военные и штатские, мужчины и женщины смешались в одну кашу. Никому уже не нужные пушки, сундуки, несгораемые шкафы, барабаны военного оркестра, зеркала-трюмо, баулы, корзины, чемоданы загромоздили пристань. Люди натыкались на брошенные вещи, чертыхались, перешагивали через них. Через упавших тоже перешагивали и снова устремлялись вперед. Но чем ближе к молу, тем труднее становилось продвижение. Отчаливали последние пароходы — самые последние,—и около сходен толпа сбилась так туго, что протиснуться не было никакой возможности.

На пароход «Валенсия» сейчас грузили маленьких кадетов — стриженых, лопоухих, в серых мундирчиках с погонами. Некоторые плакали — от страха, от толчков, от враждебного рева толпы. Офицеры-воспитатели, с шашками наголо и с револьверами, отжимали от сходней людское месиво...

...Сашенька, священник и Брусенцов пробивали себе дорогу к пароходу «Валенсия». Поручик вел в поводу Абрека. Увидев перед собой сплошную стену из человеческих спин, Сашенька остановилась. Остановились и Брусенцов со священником.

К ним сейчас же подошел мальчик лет семи, в бархатной курточке с белым отложным воротничком и сбитым набок бантом. За руку он держал пятилетнюю сестренку.

— Господа,— сказал мальчик,— вы не видели нашу маму? Корсунскую Веру Петровну.

Наверное, он уже многих так спрашивал, и никто ему не помог. Не помогли и Саша с Брусенцовым. Постояв чуть-чуть, дети отошли. Священник вздохнул им вслед и неловко поежился.

Сашенька опустилась вдруг на какой-то ящик.

— Что такое?— удивился Брусенцов.

— Саша, это невозможно... Давай никуда не поедем.

— Ты что, нарочно меня дразнишь?

— Здесь страшно, очень страшно... Но там будет еще страшнее... В чужой стране всегда будет плохо!

— Идиотка!— закричал поручик срываясь.— Эта! Эта страна чужая! Самая чужая!.. Чужее Африки!

Саша заплакала и подняла к нему мокрое лицо.

— А эти кто? Свои? Погляди на них!.. Ну погляди!

Брусенцов уже взял себя в руки.

— Сашенька, это у тебя истерика,— сказал он как мог мягче.— От усталости.

Неподалеку давешний мальчик спрашивал кого-то:

— Господа, вы не видели нашу маму?

Вдруг не то крик, не то стон разочарования пронесся над толпой. Это «Валенсия» убрала мостки.

И сейчас же толпа стала редеть, рассеиваться — люди побежали искать, нет ли еще где парохода, катера, лодки...

Брусенцов напружинился, напрягся, потом сунул поводья Абрека священнику и кинулся вперед к причалу.

Кучка солдат, странно равнодушная среди общей суеты, глядела на отваливающую от пирса «Валенсию».

— Братцы!— крикнул Брусенцов.— А ну, кто хочет уехать?

Никто не отозвался. Потом кто-то из солдат, решившись, сказал:

— Да мы оставаться надумали... Все одно нехорошо...

— Все остаетесь?— спросил Брусенцов, задохнувшись от ненависти.— Все?

Трое солдат отделились от остальных.

— Мы ба поехали...

И Брусенцов сразу успокоился.

— Тогда так... Заряжай орудие, наводи на пароход.— Он показал на одну из брошенных пушек, ствол которой уставился в море. — Живо!

Солдаты в недоумении пошли к пушке, открыли зарядный ящик.

А поручик сделал из ладоней рупор и заорал вслед «Валенсии»:

— Эй вы! Причаливай обратно... Считаю до трех, открываю огонь!

Солдаты—и те, кто оставался, и те, что хотели ехать,— злорадно загоготали. Не дожидаясь команды, один из них дернул шнур; пушка выпалила, и снаряд, гудя, пронесся мимо парохода.

С капитанского мостика закричали в мегафон:

— Прекратите огонь! Сукины дети!.. Иду назад!..

...Снова «Валенсия» стояла у пирса. По узенькому трапу на борт поднялась заплаканная Сашенька — и сразу потерялась в гуще забивших палубу людей.

За ней пошли три солдата.

— Живей!.. Живей!..— орали с парохода.

— Идите, батюшка,— нетерпеливо сказал Брусенцов. Священник виновато поглядел на него:

— Вы уж меня извините, господин офицер... Я, наверно, останусь... Мне, наверно, не годится уезжать...

— А! Добрый пастырь?— скривился Брусенцов.— Ну и черт с тобой!

Он потянул Абрека за повод и, пятясь, стал подниматься по трапу.

Рев ярости и возмущения прокатился по палубе, когда пассажиры парохода поняли, что Брусенцов собирается взять с собой и коня.

— Уймите его, господа!.. Не давайте безобразничать!..— надрывался мегафон. Какой-то офицер со страшным рябым лицом махал наганом и кричал, дергаясь от злобы:

— Ты что, белены объелся?! Брось коня, тебе говорят! Сейчас мозги на волю выпущу!

Абрек упирался, не хотел идти навстречу крику.

Скрипнув зубами, поручик обернулся к пароходу, увидел десятки ненавидящих лиц и понял, что придется уступить. Нарочно медленно он погладил красивую шею Абрека, поцеловал белую отметину между ноздрями. Потом бросил уздечку и, не оглядываясь, пошел на пароход...

...Во второй раз «Валенсия» отваливала от причала. Стиснутый со всех сторон людьми, Брусенцов стоял у борта и смотрел на берег.

Он увидел священника, который остановился возле брата с сестрой, искавших свою маму. Все трое поговорили о чем-то и пошли дальше уже вместе.

Потом поручик поглядел на Абрека. Тот по-прежнему стоял на самом краю пирса, вытянув шею, и недоуменно, испуганно следил за пароходом, который увозил его хозяина.

И вдруг, найдя решение, конь тяжело прыгнул в воду. Он поплыл за пароходом, за белой струей, тянувшейся от винта.

Поручик долго смотрел на лошадиную морду, задранную над водой. Кругом плакали, ругались, молились — каждый о своем — чужие ненужные люди.

С трудом двигая рукой — так тесно было в толпе,— Брусенцов расстегнул кобуру, вытянул пистолет и сунул черное дуло в рот. Выстрел прозвучал глухо.

Сашенька на другом конце палубы даже не услышала его.

СЕВАСТОПОЛЬ. 17 НОЯБРЯ 1920 ГОДА

Прямо на мостовой стояли накрытые столы. Их приткнули в торец друг другу, так что получился один общий стол, длинный, как товарный поезд.

Тут же, посреди улицы, шипело на противнях мясо, булькали, закипая, котлы. При них находились ошалелые от хлопот повара.

Это город Севастополь давал Красной Армии праздничный обед.

Взводы и роты уже шли занимать места. Шли с разных концов улицы, из переулков — и каждый отряд со своей песней.

Так пусть же Красная
Сжимает властно
Свой штык мозолистой рукой.
И все должны мы
Неудержимо
Идти в последний смертный бой!..

С другой стороны улицы слышалось:

Эй, комроты!
Даешь пулеметы!
Даешь батареи,
Чтоб было веселее!

Печатая шаг, вышла из переулка рота Огневой бригады:

Распустила Дуня косы,
А за нею все матросы.
Эй, Дуня, Дуня, Дуня-я...
Дуня ягодка моя!..

Около столов отряды встречал малорослый усатый командир. На боку у него была огромная, с окорок, кобура. Австрийский палаш на колесике катился за ним по мостовой, дребезжа, как таратайка. Командир был начхозом дивизии, и это была первая военная операция, которой он командовал.

— Третья рота!— кричал начхоз бесстрашным голосом.— Напра-о!.. Огневики! Кру-у-ом!.. Ваше место левый фланг!

Рядом с ним стоял пожилой рабочий в зимнем ватном пиджаке, перепоясанный наганом. Он счастливо улыбался и говорил каждому отряду:

— Кушайте, товарищи!.. Кушайте на здоровье!.. Севастопольский ревком угощает...

На окрестных балконах жители вывесили красные флаги, ковры,— кто со страху, но большинство от радости.

В одном из домов этой улицы разместился штаб дивизии.

У парадного стояли часовые; дожидались кого-то шарабаны и тачанки.

Высокую светлую комнату с лепным и разрисованным потолком загромоздили столами с телефонами, телеграфными аппаратами.

Завиваясь кольцами, стекала на пол узкая бумажная лента. Телеграфист читал с нее вслух, а два писаря записывали:

— Боевые товарищи-красноармейцы, командиры, комиссары! Ценою ваших героических усилий, ценою дорогой крови рабочего и крестьянина взят Крым. Уничтожен последний оплот и надежда русских буржуа и их пособников— заграничных капиталистов...

В дверях показался Карякин. Он огляделся, отыскивая знакомые лица, и не нашел ни одного. После перекопских боев комсостав обновился: прежние были кто убит, кто в госпитале.

Карякин вошел в комнату и сложил на пол свою ношу— кинокамеру «Патэ», штатив, сундучок с пленкой. А телеграфист читал: «Честь и слава погибшим в борьбе за свободу, вечная слава творцам революции и освободителям трудового народа...»

Открылась дверь в глубине комнаты. Оттуда вышел, неся свернутую трубкой карту, начштаба 61-й. Карякин увидел знакомые седые усики, шагнул навстречу и сказал:

— Товарищ начштаба!

Но тот остановил его строгим взглядом. Записывали важную депешу —нельзя было мешать.

— «Да здравствует доблестная Красная Армия, да здравствует конечная, мировая победа коммунизма!..» — закончил диктовку телеграфист.— «Приказ зачитать во всех ротах, командах, эскадронах и батареях... Командующий Южным фронтом— Фрунзе».

Только теперь начштаба пожал руку Карякину.

— Здравствуйте, товарищ Карякин... Что у вас?

Карякин скривился, заморгал глазами:

— Вот, сдать хочу... Аппарат, съемки и все прочее.

— А где же Некрасов?

— Помер мой боевой дружок,— сказал Карякин тусклым голосом.— Помер в лазарете.

— Жаль,— нахмурился начштаба.— Очень жаль.

И еще раз добавил:

— Очень жаль.

Карякин обрадовался его сочувствию и пониманию.

— Беззаветный был человек!— сказал он громко, чтобы слышали новые штабисты.— Преданный боец делу революции!

Он задумался, потом горестно и тихо добавил:

— А вот мысли у него были глупые.

Постояв секунду, он повернулся уходить.

— Товарищ Карякин,— задержал его начштаба.— Сегодня подписан приказ. Вы назначены командиром второго отдельного батальона... Поздравляю...

— А чего поздравлять?— равнодушно сказал Карякин.— Война-то вся. Кончилась.

И пошел к двери...

...Гудели трубы, бухали барабаны военного оркестра. Музыканты играли для обедающих.

Вдоль столов, за которыми ели бойцы, шел Карякин. К нему подскочил усатый начхоз.

— Опоздавший? С какой части?— азартно спросил он.— Ложка есть?

— Не хочу,— сказал Карякин и пошел дальше.

На столах были навалены горки белого хлеба, вкусный пар поднимался из мисок. Многие из тех, кто праздновал здесь победу, были в бинтах и окровавленных повязках. Их винтовки отдыхали, прислоненные к скамьям.

За крайним столом сидел мальчик в драной шинели — полковой сын. Робко и жадно он ел баранину из глубокой тарелки. Этот мальчик первый раз в жизни ел жареную баранину, хотя ему было уже четырнадцать лет.

ПРИЛОЖЕНИЕ: КИНОКАДРЫ, СНЯТЫЕ ОПЕРАТОРОМ А. НЕКРАСОВЫМ. ГОСКИНОАРХИВ.

Поседевшие от старости, исцарапанные, побитые, запрыгали на экране торопливые кадры немого кино. И перед каждым мелькал на долю секунды написанный от руки номер.

Мы увидели:

...Начдива 61-й, который шел от двери своего штаба, кашляя в ладонь.

...Пушки, бьющие по Турецкому валу.

...Карякина на лошади, с шашкой в руке.

...Атаку красной конницы — неудержимую лавину, несущуюся по степи.

...Самого Андрея, который со смущенной улыбкой глядел в объектив.

Последний кадр снимал Иван Карякин, а не оператор Некрасов, но в киноархиве этого не знают.

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Технический редактор Р. М. Гродская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза кинематографистов СССР
Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. АД1-02-72
А 10755. Подписано к печати 19/VI 1967 года. Формат бумаги 82×108[1]/16
Печатных листов 10 (условных листов 16,3). Тираж 32 050 экз. Заказ 1846

Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, д. 105

Цена 1 руб.



«БЕГУЩАЯ ПО ВОЛНАМ». По мотивам романа Александра Грина.

Сценарий А. Галича, С. Цанева. Постановка П. Любимова. Оператор С. Злычкин.

В ролях: С. Хашимов — Гарвей, П. Николова — Пепа

ИНДЕКС
70399

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА ИЛЛЮСТРИРОВАННОЕ ИЗДАНИЕ



ИСТОРИЯ СОВЕТСКОГО КИНО

В 4 ТОМАХ

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ ГОТОВИТ БОЛЬШОЙ 4-ТОМНЫЙ ТРУД ПО ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНЕМАТОГРАФА. ОН ЗАДУМАН КАК ЯРКИЙ, ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЙ РАССКАЗ О ПРОШЛОМ И НАСТОЯЩЕМ СОВЕТСКОГО КИНО — КАК СВОЕОБРАЗНАЯ БИОГРАФИЯ ВСЕГО ЕГО СЛАВНОГО ПУТИ ЗА 50 ЛЕТ.

НАПИСАННЫЙ УВЛЕКАТЕЛЬНО И ВМЕСТЕ С ТЕМ СТРОГО НАУЧНО, ЧЕТЫРЕХТОМНИК, ПО ЗАМЫСЛУ АВТОРОВ, ДОЛЖЕН СТАТЬ ИНТЕРЕСНЫМ И ПОЛЕЗНЫМ ПОСОБИЕМ КАК ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ КИНО, ТАК И ДЛЯ КИНОПРОФЕССИОНАЛОВ.

КАЖДЫЙ ТОМ «ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО КИНО» БОГАТО ИЛЛЮСТРИРОВАН УНИКАЛЬНЫМИ КАДРАМИ ИЗ ФИЛЬМОВ И ПОРТРЕТАМИ МАСТЕРОВ. ОБЪЕМ КАЖДОГО ТОМА — ДО 50 ПЕЧАТНЫХ ЛИСТОВ.

УСЛОВИЯ ПОДПИСКИ:
СРОК ВЫПУСКА — 1967 — 1969 ГОДЫ.
СТОИМОСТЬ ВСЕГО ИЗДАНИЯ — 12 РУБ. (ПО 3 РУБ. ЗА КАЖДЫЙ ТОМ).
ПОДПИСКА ПРИНИМАЕТСЯ МАГАЗИНАМИ РЕСПУБЛИКАНСКИХ, КРАЕВЫХ И ОБЛАСТНЫХ КНИГОТОРГОВ И ПОТРЕБКООПЕРАЦИИ, РАСПРОСТРАНЯЮЩИМИ ПОДПИСНЫЕ ИЗДАНИЯ.